

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**Departamento de Lengua y Literatura Inglesa y Norteamericana**



**TESIS DOCTORAL**

**Sentido y originalidad de la novelística de William Golding**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR

**Félix Martín Gutiérrez**

**Madrid, 2015**

TP  
1910  
205

Felix Martín Gutiérrez



\* 5 3 0 9 8 6 2 1 2 6 \*  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

x-53-074062-0

SENTIDO Y ORIGINALIDAD DE LA NOVELÍSTICA DE WILLIAM GOLDING

Departamento de Lengua y Literatura Inglesa y Norteamericana  
Facultad de Filología  
Universidad Complutense de Madrid  
1983



BIBLIOTECA

Colección Tesis Doctorales. Nº

205/83

© Felix Martín Gutiérrez

Edita e imprime la Editorial de la Universidad  
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía  
Noviciado, 3 Madrid-8  
Madrid, 1983

Xerox 9200 XB 480

Depósito Legal: M-29632-1983

## C O N T E N I D O

### INTRODUCCION

#### I. LORD OF THE FLIES: LA LECTURA ENCADENADA

1. Lógica e irreversibilidad narrativas	2
2. Las redes ilógicas de lo imaginario	39
3. Sondas de reconocimiento iniciático	63
4. La verdadera función del neófito-lector	107

#### II. THE INHERITORS: EL PLACER DE LA IRONIA

1. ¿Premisas lógicoformales o promesas de seducción?	137
2. Difícil arbitraje: juez o víctima	150
3. Los signos de la transmisión	172
4. El precio de la participación vicaria	211

#### III. LA AGONIA DE PINCHER MARTIN

1. "In my end is my beginning"	230
2. Mimesis, la falsa roca de salvación	252
3. Epica fantástica	264
4. Parodia purgatorial	314

#### IV. FREE FALL: LA DIFÍCIL ESCUCHA DE LA RESPONSABILIDAD

1. Paradojas de la originalidad	339
2. Los enigmas de la esfinge	361

#### V. THE SPIRE: LA ESCALADA DE LA DECEPCION

1. La visión y el modelo	400
2. Vértigo de las alturas	419
3. En la foresta del misterio fálico	441



VI. THE PYRAMID: EL PRISMA DE LOS RECUERDOS	
1. El monumento restaurador	473
2. Desde la cúspide hasta la base	480
VII. CONCLUSION	493
APENDICE	504
BIBLIOGRAFIA	XIV

## INTRODUCCION

Titulamos esta tesis "Sentido y originalidad de la novelística goldiana: morfogénesis de una relectura" por razones de sinceridad y de responsabilidad críticas. ¿Sinceridad y responsabilidad? ¿Para con quién? ¿Para con Golding? ¿Para con el texto novelístico? ¿Para con el lector que va a evaluar esta tesis? ¿Para con los críticos y estudiosos de la obra goldiana? ¿Para con nosotros mismos?

En una época plagada de obsesiones textocéntricas comencemos por pagar nuestro tributo a la integridad textual de las seis novelas goldianas que sometemos a gozosa revisión en este trabajo y así, tal vez, daremos lo merecido a cada uno de nuestros acreedores. La verdad es que la novelística goldiana ha tenido ya sus críticos e intérpretes "competentes" --Frank Kermode, Peter Green, James Baker, Samuel Hynes, Mark Kinkead-Weekes, Ian Gregor, Ralph Freedman, Bernard Dick, Bernard S. Oldsey y Stanley Weintraub, Howard Babb, Jack I. Biles--y que no nos hubiéramos lanzado a este empeño revisionista si no fuéramos conscientes de que cada una de las novelas goldianas nos ha hablado de un modo enteramente nuevo, de que hemos dialogado con el texto de una manera distinta a como lo han hecho estos críticos, de que hemos explorado su reciente condición de "abandonado", de que hemos prestado voz a sus silencios y dejado abiertas las puertas de su interminable repetición. Sigue escribiéndose sobre la novelística goldiana--Virginia Tiger acaba de realizar nuevas exploraciones

#### IV

en su reciente William Golding: The Dark Fields of Discovery (London, Calder and Boyars, 1974)--y seguirá escribiéndose aunque algún día presenciemos la ausencia del padre (Golding ya está cerca de los setenta) o aunque el tribunal de la opinión crítica pronuncie la sentencia de "non grata" a los ojos del lector ultramoderno.

Precisamente nuestra lectura de la novelística goldiana ha tenido que habérselas con un "consensus" crítico no muy grato para un iniciando en las artes hermenéuticas. Casi toda la crítica goldiana de los años cincuenta y sesenta se ha realizado, lógica y correctamente, a la sombra de los artículos de fe del formalismo y de los principios formulados por el New Criticism. El crítico (¡no lector!) de entonces fué a la búsqueda de la coherencia textual, a la integración de las partes en el todo narrativo, a la caza de la unidad estructural (panacea de inquietudes totalizantes), a la reconstrucción interna del significado, a la delimitación del campo novelado como objeto autónomo y autoindependiente. ¡Y nada más acertado y atractivo en el caso de la obra goldiana! El moralista encontró así lecciones convincentes, el aprendiz estructuralista ensayó tácticas analíticas, el esteticista puso en cuestión algunos de los trucos formales de las novelas y el lector corriente asintió reverentemente a la consagración genérica de toda la novelística como monumento perenne al alegorismo. Se habló de ciclos temáticos (desde Lord of the Flies hasta The Spire), de la necesidad de deslindar claramente algunos conceptos genéricos (ficción, mito, fábula, ficción histórica, ciencia ficción), se convino en admitir el hibridismo genérico de cada una de las novelas y --garan-

tizada la unidad temática de todo el corpus novelístico-- el aficionado-lector se lanzó a multiplicar interpretaciones manipulando recursos retóricos (la ironía, la dichosa ironía, sobre todo) como operadores temáticos que tradujeran los rasgos formales del lenguaje en significados.

Los efectos de estos acercamientos críticos (justificados sobre todo por sus resultados interpretativos) los hemos experimentado en nuestra propia carne y en esta relectura los traducimos como parte integrante del "encuentro intertextual" que llevamos a cabo de una forma directa con cada texto novelado. No sólo de códigos y paradigmas vive la actividad interpretativa. Los esquemas descriptivos se vuelven añejos y los parámetros narrativos ineficaces. El significado no sale a la luz del día así como así, por más categorías y distinciones críticas que apliquemos o pongamos sobre el tapete novelado. Una cosa es cierta: que el texto novelístico de la obra goldiana sigue siendo insondable, abierto a cualquier escucha, y que sus constantes reverberaciones tiran por tierra cualquier intento formalista por construir una sistemática definitiva de normas y claves "ex post facto" sobre las propiedades de las entidades narrativas. ¿Quién nos dice, además, que el significado es inherente a esa entidad? El abandono a que ha sido sometida la novelística goldiana en los últimos diez años parece obedecer a la idea de que la obra no tiene ya nada que decir, de que sus edificios narrativos ya han sido demolidos analíticamente y de que en su caída han perecido sus moradores. Nada más erróneo.

La lectura que emprendemos nosotros obedece inicialmente a un impulso de restauración que no oculta la decep

## VI

ción producida por la insensibilidad perceptiva a que nos ha conducido tanta aplicación de sistemas descriptivos inertes. En cada uno de los siguientes capítulos intentamos ir más allá de la fiabilidad del sistema descriptivo en cuanto tal (por eso ensayamos varios a la vez). Pero no sólo eso. En el fondo tratamos de invertir la función misma del sistema, pues éste no nos sirve de pantalla interpuesta entre nosotros y el objeto textual sino de puente de transacciones personales y subjetivas. Notará, pues, el lector de estas páginas que saltamos constantemente del objeto analizable al acto interpretativo y que hacemos converger los problemas de opacidad y de transparencia textual con los de apropiación subjetiva del significado. No creemos que tenga sentido hablar de organización textual como algo separable de los intentos de organización, de procesamiento y de percepción del significado que realiza y experimenta el lector.

Esta es la preocupación fundamental de este trabajo y la que exponemos con más insistencia en la lectura de Lord of the Flies. Dos aspectos claves--el de la lógica narrativa y el del paradigma iniciático como principio estructurador de la narrativa--nos sirven de base. Tan pronto como emprendemos la lectura nos damos cuenta de que la rigurosidad analítica frena la espontaneidad crítica, de que la narrativa nos va guiando por regiones que no se avienen a nuestras expresiones unívocas, que se siente la necesidad de dejarse perder y no prestar atención a la reconstrucción de las partes en el todo coherente o a la distinción entre un dentro y un afuera textual. Los hilos, los nexos narrativos siguen el curso de nuestras expectativas, ilusiones y decepciones ( y viceversa), no exactamente un plan preconcebido. Los ritos de iniciación

## VII

no son sólo moldes de unificación temática sino sendas de elaboración fantástica que suprimen las distancias para con los objetos de nuestros deseos, que nos hacen espectadores y participantes al mismo tiempo.

Dilema similar plantea la lectura de The Inheritors. La narrativa aparece perfectamente estructurada y el control temático es impecable. Pero ¿lleemos por el puro placer de seguir paso a paso un proceso demostrativo dramáticamente impecable o por algo más? ¿Puede sacar el lector una conclusión objetivamente imparcial? De nuevo intentamos ir más allá de la manipulación del significado a través de moldes descriptivos y reparamos en la ironía no como un operador retórico sino como una pauta que dirige nuestra participación "vicaria" y nuestros mismos actos interpretativos, como un horizonte de seducción y no de verificación racional.

En Pincher Martin, por otro lado, nos atenemos a ciertos esquemas formales dados mientras recreamos el texto a fondo y de un modo personal. Interpretamos el texto y lo que decimos sobre él a fin de ganar en autoconocimiento, a fin de ir recobrando y restaurando nuestra individualidad de lector. A veces podrá parecer que no hacemos distinciones claras entre el lenguaje figurado y el literal, entre realidad textual y extratextual, entre juegos formales y procesos síquicos. El intento por anular estas distinciones es deliberado, pues la situación límite que enmarca la experiencia purgatorial de Pincher se presta a ello. Al buscar un centro de articulación narrativa, al perseguir claves de unificación temática y simbólica reflejamos las disposiciones de ambivalencia, de asombro y de reconciliación

## VIII

personal para con el mismo texto. Acumulamos precisiones fenomenológicas, marcos conceptuales existencialistas y derivaciones psicoanalíticas sin pretensión alguna por restaurar la integridad textual mediante un análisis profundo. Es indudable que en este proceso acumulativo no suprimimos la propia personalidad ni fingimos disfraces. En ciertos momentos y pasajes no podemos --ni debemos-- atribuir una voz específica y determinada al autor, al narrador, al personaje o a nosotros mismos. El sujeto es al mismo tiempo una red de relaciones interpersonales y un coro de voces pronominales.

El análisis de Free Fall nos lleva precisamente a la exploración del yo autobiográfico goldiano como parte integrante de "nuestro" propio encuentro intertextual. El empeño por ir más allá de la mera descripción del diseño formal (empeño también subyacente en la experimentación técnica realizada por Golding) queda traducido en el sondeo de la discontinuidad narrativa en cuanto filtro de identificaciones intersubjetivas. Free Fall fue una novela muy discutida y controversial para algunos lectores que se habían hecho a los diseños alegóricos de las tres precedentes. Para nosotros es una obra clave si se quiere entender el desarrollo de la originalidad de toda la novelística goldiana. Nada más justo, a este respecto, que una lectura de las variaciones formales (cambios de perspectiva, flashbacks, serialización episódica) a la luz de los problemas de la responsabilidad del autor, de los dilemas morales que plantea el trayecto del protagonista Sammy y la escucha explícita e implícita del lector. Después de todo, la lectura en

cuanto encuentro intertextual no consiste en registrar el cúmulo de textos que confluyen en cada novela, sino en participar en todo un juego de sistemas y convenciones verbales que responden al lenguaje de nuestros deseos y expectativas, en participar en las transformaciones y modificaciones que autoparodian tanto ciertos modos de "ser" y "sentir" del sujeto lector cuanto las formas literarias recibidas.

The Spire es la novela más clásica de William Golding y en la que la transparencia del diseño formal permite al lector adentrarse en el proceso de revelación trágica del protagonista sin comprometer seriamente su fruición estética como observador. Parece como si esta novela hubiera sido escrita para ser contemplada, como si toda nuestra actividad de relectura dependiera de la prioridad de la imagen sobre el contenido, de la transparencia proyectiva de correspondencias analógicas. Nuestra lectura va precisamente desde el carácter proyectivo de los emblemas y símbolos dominantes hasta el regresivo de la complejidad metafórica. Caminar con el protagonista hacia las alturas de la torre es hundirse en el pozo de intenciones torcidas y deseos reprimidos. Cuando completamos la construcción de la lectura sale a flor de tierra el mundo subterráneo del misterio fálico desenterrado entre innumerables vestigios mitomórficos y centrado, sobre todo, en torno al mito de Balder el Bello. Nuevamente, y como en Lord of the Flies, no tratamos de devolver la vida a un "principio estructural" imperceptible, sino de explorar la fecundidad metamórfica y metafórica de un proceso trágico a través de un espejo mitomórfico.

Idéntico camino nos vemos obligados a seguir en The Pyramid, la última novela goldiana, aunque en este caso



el molde emblemático--la pirámide--es más borroso que transparente y el espejo mitomórfico se compone de hechos cotidianos. A estos dos factores se debe el hecho de que su lectura lleve consigo cierta ilusión constructivista, exactamente la que permite el reajuste de las tres partes de la novela y la que justifica la función de la memoria como ingrediente de encadenamientos episódicos. Si por un lado la ilusión constructivista se ve favorecida por el emblema arquitectónico, por otro lado, el ensamblaje de las tres partes en un todo narrativo (dos de ellas fueron ya publicadas anteriormente) no se percibe sin realizar una reconstrucción sutil y elaborada de lapsos temporales, de avances y retrospecciones. The Pyramid es la novela menos ambiciosa de Golding, aunque el juego de rompecabezas que produce hace pensar en los riesgos a que avoca toda simplificación emblemática del diseño formal. En objetivo y propósito esta novela coincide con Free Fall. Algo, no obstante, llama poderosamente la atención del lector que se había aventurado en el terreno biográfico de aquella novela: la necesidad de restaurar ficcionalmente la identidad del escritor.

Aunque el encuentro intertextual de esta relectura se realiza con estas seis novelas, frecuentemente echamos mano de los ensayos goldianos, sobre todo los publicados en la colección The Hot Gates, y referimos al resto de su producción literaria cuando nos parece oportuno o imprescindible. No debe olvidarse que Golding soñó con ser poeta, que el volumen de poemas publicado en 1934, aunque inmaduro, contiene en germen algunas de las figuras ficcionales de las novelas y que la calidad y el tono poético permean toda su obra.

Lo mismo hacemos con sus historias cortas. Recientemente Golding ha compilado en The Scorpion God (1971) una trilogía de fábulas o cuentos antropológicos ("The Scorpion God", "Clonk Clonk" y "Envoy Extraordinary", esta última publicada ya en 1965 y adaptada posteriormente al teatro con el título The Brass Butterfly) que reflejan un mismo tipo de inversión literaria y la misma reacción en contra del mito del progreso que las llevadas a cabo en Lord of the Flies y The Inheritors.

Al empeño por delimitar la posición del lector en cada uno de estos encuentros intertextuales contraponemos el de subrayar la función del autor. No creemos que pueda hablarse de originalidad narrativa desentendiéndose de los problemas y responsabilidades creativas que engendra toda transacción formal. Y no precisamos para ello reconstruir el mito personal del autor o recurrir una y otra vez al elemento biográfico. Las opciones formales son pantallas de transferencia y contratransferencia emotivas y estéticas y a través de ellas se realiza el juego intersubjetivo. La imagen de novelista que recreamos en este juego--sobre todo en la lectura de Pincher Martin, Free Fall y The Pyramid--exhibe abiertamente las cartas de identidad del autor Golding. En el escenario de la narrativa británica de la posguerra ningún novelista inglés ha sido tan independiente, innovador y disputado como Golding. No encaja, evidentemente, en el equipo de "contemporáneos" (H.G.Wells, C.P. Snow, Angus Wilson, Kingsley Amis, John Osborne) que, a decir de Stephen Spender en su conocidísimo The Struggle of the Modern, se suman a la causa del progreso científico y a la vuelta a los moldes tradicionales y realistas del arte de novelar, sino que como los grandes "modernos" (Joyce, Eliot,

## XII

Virginia Woolf) desconfía del avance científico, se compromete seriamente con las crisis internas de la sensibilidad de la época, aborda resueltamente los problemas de la forma y del lenguaje, estructura sus novelas de un modo decididamente autoconsciente, se aproxima a los límites mismos de la literatura, ausculta mitopoéticamente el pasado y pugna por romper los moldes tradicionales del arte narrativo ensayando nuevas técnicas. No es Golding, sin embargo, una figura "moderna" propiamente hablando, ni alcanza la estatura literaria de Joyce o Virginia Woolf, por más que se centre tan apasionadamente como ellos en la naturaleza humana y persiga obstinadamente una manipulación similar del medio expresivo. Su obra--resultado de un persistente ensayo imitativo y paródico (escribió varias novelas que no se atrevió a publicar por considerarlas como puro ejercicio imitativo) y de una elaboración cuidadosamente disciplinada--proporciona varias alternativas radicalmente nuevas a la herencia "modernista" de los grandes novelistas precedentes volviendo precisamente a los orígenes mismos de la novela. Y esta vuelta lleva un sello personalísimo, por más que los especialistas en simbiosis literarias pretendan hablar de un hibridismo no superado. Como John Wain y Kingsley Amis, aunque por razones muy distintas, bebe de las aguas de la novela del siglo XVIII. Varios conceptos básicos de la ideología dieciochesca--conflicto entre razón y pasión, contraste entre el mundo civilizado y primitivo, mito del noble salvaje e individualismo robinsoniano--sirven de punto de partida para sus tres primeras novelas. La transformación goldiana de estas premisas, no obstante, se realiza en el crisol de un simbolismo existencialista reminiscente de Graham Greene,

### XIII

de un primitivismo conradiano, de un fondo mitomórfico afín al de T.S. Eliot, de unas constantes ético-filosóficas que comparte con Iris Murdoch y Muriel Spark y a la sombra del evangelismo satírico de Swift. Ni que decir tiene que en este acrisolamiento no son tan importantes y radicales las innovaciones técnicas--Golding jamás se las dió de vanguardista y apenas se quedó a las puertas de los experimentos del "nouveau roman"--como la revulsión metafísica subyacente, como la preocupación esencialista sobre la naturaleza humana y sobre el curso de la evolución histórica. Por lo que respecta a este último empeño, la novelística goldiana no es una isla perdida en el océano de corrientes "contemporáneas". Forster le hace compañía y comparte su misma preocupación y reacción antirracionalista, su misma desconfianza ante un progresivismo arrogante y hasta su búsqueda "anglosajona" de una inocencia perdida.

El novelista metafísico y el genio mitopoético salen a flote cada vez que cerramos la lectura de sus novelas. Dentro, en el centro del escenario intertextual, recreamos algunas de las experiencias infantiles del niño Golding (nacido en 1911 en St. Columb Minor, Cornualles), escenas primigenias de su infancia solitaria en Malborough, o recomponemos algunos de los dilemas que determinaron su maduración artística y que han quedado reflejados en Free Fall y en The Pyramid. Hacemos esto totalmente convencidos de que en el caso presente la maduración del escritor no es un asunto extratextual. Golding quiso "hacerse" hombre antes que escritor--tal vez por eso empezó a componer en edad madura--hasta que cayó en la cuenta de que ambas identidades deben ir juntas (Free Fall) o al menos simular una restauración mutua (The Pyramid).

Oportunidad similar brindamos al lector que quiera hacer de esta escucha interpretativa una actividad de interpelación personal. El ostensible didacticismo de las novelas goldianas invita a veces a la escucha pasiva, a la respuesta sumisa. También los moldes alegóricos y fabulados presentan pistas hermenéuticas ya trazadas. Pero leer no consiste en ir a la caza de un significado dado, sino en dialogar con él. El diálogo que emprendemos aquí con el texto goldiano ha sido posible gracias al apoyo de D. Esteban Pujals, a la ayuda de la Comisión Fulbright y de la Sección de Promoción Científica, a las facilidades dadas por los departamentos de Inglés y de Español de la universidad de Texas (Austin) y a los servicios espléndidos de la Biblioteca general de esa misma universidad.

Austin, Julio 1976

L O R D O F T H E F L I E S

( 1954 )

## I. LA LECTURA ENCADENADA

### 1.- Lógica e irreversibilidad narrativas.

Es una suerte para el lector goldiano encontrarse con una historia relatada como la de Lord of the Flies, clara, interesante, dramáticamente impecable y sistemáticamente bien articulada. Desde el preciso momento en que se pone el pie en la isla no cabe otra alternativa que echarse a andar por los caminos bien trazados de la narrativa. El lector aterriza con los niños, mapa en mano, explorador seriamente empeñado en un proyecto que cumplir. La historia es su guía y no tiene por qué temer. Paso a paso, episodio tras episodio, el encadenamiento lineal es la luz verde que regula todo el tráfico emotivo. Cuesta muy poco, en verdad, leer Lord of the Flies.

Si somos dados a salidas caprichosas del marco ficcional enseguida encontramos señales de atención alertándonos sobre la violación de las premisas de lectura establecidas desde el comienzo de la novela. Si nos lanzamos a incursiones por el mundo del adulto imaginario, éste y su aliado-narrador nos cortan las alas. Si no toleramos los gritos angustiados de las víctimas de "Lord of the Flies", Jack y su tribu infantil los orquestan de nuevo al son de la danza ritual. La narrativa abunda en signos de contención, de control y de redirección. Las pistas de rastreo de su lectura aparecen claramente demarcadas. Bastaría recomponer la historia, por ejemplo, para caminar holgadamente por ellas.

Un avión transporta a unos niños por el mar Pacífico y cae en una isla. Es tiempo de guerra mundial. Los niños, gracias al hado intencional del proyecto novelístico, se salvan. El avión desaparece en el mar. No existe un alma adulta en esa isla y sí montañas, árboles tropicales, flores, una laguna, agua fresca, fruta y otros alimentos. El clima es excelente y no aparece ninguna nube que pueda perturbar la felicidad fantástica ficcionalmente recobrada. Ninguno de los niños aparece herido. El sonido de una caracola los convoca oficialmente a conocerse, a liquidar el compromiso con la tragedia accidentalmente heredada y a pasarlo bien. El mundo materno y paterno les ha dejado muy pocas cosas: el recuerdo, sus propias naturalezas, sus vestidos, las buenas costumbres e iniciativas, las gafas del gordito Piggy y el cuchillo de Jack. Lo más elemental e indispensable que se pueda imaginar y lo más necesario para poder sobrevivir en caso de que se trate sólo de eso.

"A most probable start", diría E. M. Forster.<sup>1</sup>

La madre isla se va a prestar de maravilla para engendrarlos de nuevo o para hacerles ganar merecidamente su adultez. Se reúnen en asamblea. Eligen a un jefe, Ralph, el más honrado, fuerte y atractivo. Frente a él, Jack, vivaracho, enérgico y dominador, rival de Ralph por el liderazgo y líder de un grupo de cantores, dispone de este coro como pandilla de cazadores para proveer alimento. Ralph escoge a Piggy como confidente, apoyo cerebral y compañero de planes, ilusiones y proyectos. La aventura se pone en marcha.

1. Cf. E.M. Forster, "Introduction", Lord of the Flies: Case-book Edition, ed. por James R. Baker y Arthur P. Ziegler, New York, G.P. Putnam's Sons, p. 207.



La narrativa, por su parte, establece también sus articulaciones básicas: escenario inicial idílico, esquema relacional armónico, plataforma dramática estable, interés creciente al filo de un amanecer actancial. Se oyen ecos del primer jardín y de edades de oro victorianas. Se echa de menos al adulto, pero vale la pena aprovechar el paréntesis de su ausencia. Se puede jugar a ser adulto, hacer de adulto e ir a explorar la isla. Esto es fundamental. Hay que hacer un reconocimiento del escenario, delimitar el campo de batalla narrable, anticipar la aventura y programar el juego dramático. Hay que establecer claramente todas las premisas y plantear a conciencia el teorema fundamental de la fábula. Aunque se pierda el tiempo rodando rocas de las montañas, aunque el pequeñín Henry quiera volver a casa antes de tiempo o aunque Jack deje mitad de su alma tras las huellas calientes del primer cerdo que le sale al paso a la vuelta de la exploración.

Resulta prematuro adelantar que la armonía arquetípica va a durar bien poco; apenas el primer capítulo. Ni siquiera la exploración podrá incluirse en la dramatización primordial. La semilla perturbadora ha sido echada. La serpiente se desliza por este microparaiso terrenal en el preciso momento en que se va a poner a prueba la validez del proyecto narrativo. Jack se atrevería a matar al cerdo, pero duda un instante. El narrador omnisciente no duda: "Next time there could be no mercy".<sup>2</sup> La narrativa no tiene por qué seguir el plan perfecto y feliz del paraíso infantil. La línea programática convencionalmente trazada va a conocer

---

2. William Golding, Lord of the Flies, London, Faber and Faber, 1962, p.4. Utilizamos la edición escolar; las citas incluidas en nuestro texto irán seguidas del número de la página entre paréntesis.

el zigzaguo de perturbaciones inoportunas e irrupciones inesperadas. El lector que haya leído varias veces Lord of the Flies puede recordar el augurio de Piggy: " 'Come away. There's going to be trouble. And we've had our meat.' "(186).

Ante premoniciones como ésta, ¿será fácil leer Lord of the Flies? ¿Cómo tolerar el ritmo creciente de la desviación inesperada, del instinto desatado, del desliz inevitable, de la tragedia hecha fatalidad narrativa? ¿Cómo llegar a una conclusión si nos hundimos constantemente en los abismos que van dejando abiertos las mismas premisas? Incluso Piggy tiene de la mano al lector extraviado: " 'How can you expect to be rescued if you don't put first things first and act proper?' " (58). Tenemos la suerte de comprobar que Lord of the Flies sobrevive narrativamente por el empeño de Ralph y de Piggy en llevar este propósito hasta sus últimas consecuencias. Pero no ignoramos su final trágico y no deseáramos que la lectura de la novela se convirtiera en el doble pseudoanalítico de esa tragedia.

Tal vez la primera tarea a realizar en nuestra lectura consiste en saber cómo hacer compatibles, desde estas alternativas incipiales subrayadas, el alineamiento lógico-secuencial de las acciones con el reconocimiento de sus implicaciones psicológicas, dramáticas y teleológicas. En cierto modo, los personajes Piggy (razón) y Simón (intuición) polarizarían estos dos extremos sugiriéndonos un trayecto de lectura que alternara sucesivamente el curso de las acciones puestas en marcha sobre todo por Ralph (voluntad y determinación) y por Jack (instinto e impulso espontáneo). La pragmática de las acciones en Lord of the Flies es inseparable de la configuración alegórica. Como alternancia entre orde-

namiento sistemático y espontaneidad e irrupción actancial, no obstante, ha de resolverse tal lectura. La lingüística cuasimetafísica de G. Guillaume ha aportado ciertas soluciones a este modo de leer. Si con Christo Todorov tratamos de descubrir qué mecanismos conducen al resumen de una narración extensa podemos sorprendernos al ver que la lectura de todo relato debe ir más allá de la mera recomposición de la intriga y atenderse simultáneamente a dos tiempos o tensiones: una de particularización y otra de generalización o metaforización.<sup>3</sup> En el primer tiempo se construye mentalmente la intriga, el contenido se ofrece particularizado, la acción narrada permanece una y la significación se presta a varias posibilidades de fabulación. Durante el segundo tiempo se lleva a cabo la atribución de diferentes significaciones o interpretaciones y la fabulación queda reducida a una. La intriga permanece inmanente al relato, mientras que la interpretación la transciende. De acuerdo con estos dos tiempos o tensiones ha de hacerse el resumen de todo relato, teniendo en cuenta al mismo tiempo las dos operaciones que comporta: una de discernimiento, realizable a nivel lingüístico, y otra que Todorov llama de anti-discernimiento. En la primera se avoca a una "ideación" nocional del relato al comprobar cómo los verbos de relación que aparecen en el resumen (pertenecientes al axis cronológica) permiten dividir el relato en cantidades de acciones incoherentes. Al resumir,

3. Cf. Christo Todorov, "La hiérarchie des liens dans le récit", *Semiotica*, IFL, No.2, 1972, pp. 121-139. Todorov propone una concepción ideogenética del relato sometiendo a revisión las nociones tomachesvskianas de "fable" y "sujet". Para Todorov la fábula no es más que el estado de discernimiento sicomecánico (relato in posse), mientras que el "sujeto" supone un estado más avanzado (relato in esse).

pues, se pasa del término "ad quem" de esta misma tensión de discernimiento hasta su propio término "a quo". Este paso constituye de por sí una operación de antidiñcernimiento que va a la búsqueda de un estado potencial del texto particularizado y que ha debido presuponer la génesis sicomecánica de todo el relato.

A nivel lingüístico, pues, una lectura sicomecánica de Lord of the Flies permite realizar una distribución resumida de las acciones sin dejar de lado las virtualidades temporales, causales, consecueciales y reactivas de las mismas que van más allá de la intriga resumida. Sin embargo, el acceso al terreno metafórico y a las evocaciones e interferencias estéticas pueden obligarnos a trastocar el orden de los términos de ambas tensiones e irrumpir anárquicamente en el dominio de la intriga. Estas intromisiones, así como el frenaje producido por la fantasía y el suspense o la dilación o acumulación informativa pueden perturbar el orden ideogenético. De hecho así ocurre. Tales fenómenos, como observa Claude Bremond, no forman parte del proceso funcional de la intriga sino que conciernen más bien a una finalidad transcendente de dicha intriga y dependen de otros factores de la comunicación del mensaje, tales como el narrador, el lector o el mismo mensaje.<sup>4</sup>

Cualquier tipo de alternancia que hayamos de hacer, no obstante, va a ir desde la intriga inmanente hasta esa finalidad señalada por Bremond. Ciertó, se observa desde el principio una alternancia evidente entre mejoramiento de la acción y degradación de la misma, un va y viene de equilibrio

4. Claude Bremond, Logique du récit, Paris, Seuil, 1973, p. 329.

y desequilibrio dentro de la misma intriga que traza un horizonte dramático de inevitabilidad. Encadenar secuencialmente este proceso es fácil de realizar en Lord of the Flies. Pero nos parece más fundamental observar antes en esos mismos procesos la incidencia de los factores metafóricos, emotivos y teleológicos. Esta incidencia es concebida por Jan M. Mejer como interferencia entre dos estructuras, concretamente entre lo que él denomina estructura estética y estructura cognitiva.<sup>5</sup> El resumen (esqueleto temático según Jan M. Mejer) no sólo se contrapone al avance de la tensión sicomecánica todoroviana del discernimiento, sino que la tensión metafórica y generalizada de la que hablaba Todorov actúa simultáneamente a modo de interferencia estética sobre los principios lógicos, sintácticos o funcionales que determinan la estructura cognitiva. Esto implica una apertura de las alternativas de acción provocada por constelaciones de significaciones posibilitadas por la interferencia de los factores estéticos. Basta pensar en la acumulación de suspense, en el acrecentamiento de crisis emotivas y en la intensificación dramática que tales alternancias traen consigo. Cuando Jack, por ejemplo, promete matar al próximo cerdo que se interponga en su camino, lo que menos interesa averiguar es el número de posibilidades funcionales dependientes de tal alternativa episódica (pura ilusión formalista o markoviana), sino más bien constatar los efectos de anticipación, de proyección, de desviación o de carga emotiva que crea ese nudo de posibles hilos narrativos.

5. Jan M. Mejer, "Verbal Art as Interference Between a Cognitive and an Aesthetic Structure", en Structure of Texts and Semiotics of Culture, ed. por Jan Van Der Eng y Mojmir Grygar, La Haya, Mouton, 1973, pp. 313-348.

Es importante adelantar que estamos postulando la actividad del lector como factor decisivo en estos procesos de interferencia y que la palabra "expectaciones" debe ir suplantando a otras connotadoras de un funcionalismo inerte. Leer es confirmar, secundar o malograr expectativas según se resuelvan o no las tensiones dinámicas impulsadas en el acto de la lectura. Hay momentos estelares en los que tales expectativas pueden coincidir con la resolución de confirmaciones cognitivas, incluso a través de los núcleos de la intriga, o de activación y reanimación estéticas, pero no siempre las alternativas que presentan las acciones o la verificación de sus relaciones han de provocar alternancia de expectativas. A veces la restricción del número de posibilidades actanciales mueve al lector hacia una resolución de tensiones y en otras ocasiones puede incrementarlas. Hay que tener en cuenta, como observa Jan M. Mejer, la función inter-reductora que ejercen entre sí las dos estructuras, su flexibilidad de relación, las tensiones de ajuste y de organización interna y externa entre sus respectivos elementos, así como la estructuración total e independiente que componen.<sup>6</sup>

Es evidente que existen fases y tiempos claves en los que las expectativas del lector corresponden a tensiones transparentes de la articulación dinámica de las interferencias. Por ello insistimos en la plataforma incipial de Lord of the Flies y por eso mismo trataremos de destacar la función y significación del final de la novela, pues éste no puede concebirse sino como auténtico hiato de las dos estructuras.

---

6. Ibídem, pp. 329-330.

Nadie mejor que Roman Ingarden para ayudarnos a explorar desde un punto de vista fenomenológico el campo de interferencias entre ambas estructuras a la par que reparar con atención en la gama de expectativas que suscita Lord of the Flies. Aunque el acercamiento de Roman Ingarden no coincide exactamente con la articulación bipartita propuesta por Jan M. Mejer ni sus observaciones se prestan a reducciones simplistas, sus estudios sobre el problema del "conocimiento" de la obra de arte--en este caso de la obra narrativa--arrojan luz clara sobre los actos de lectura que vamos a realizar.<sup>7</sup> Los puntos de contacto con las dos concepciones delineadas anteriormente merecerían señalarse con detenimiento. Para Roman Ingarden, como para algunos seguidores de la escuela de Ginebra, la experiencia estética durante la lectura (o el análisis) es creadora y cocreadora de la "concretización" de varios aspectos de la obra, pues el lector se encuentra con el objeto ya dado y completado. Naturalmente, la operación previa de toda lectura tiene virtualidad pre-estética y supone una investigación analítica muy similar al proceso de discernimiento ideogenético propuesto por Todorov. Leer entraña para Roman Ingarden las funciones de reconocimiento analítico y de aprehensión y experiencia ("realización estética") de las concretizaciones ofrecidas. Como en Jan M. Mejer, esto implica una exploración y demostración del carácter dinámico inherente en la obra de acuerdo con las perspectivas ofrecidas por el texto. En este abrirse camino, la valoración objetiva,

7. Ver sus The Literary Work of Art, recientemente traducido al inglés por George Grabowicz, y The Cognition of the Literary Work of Art, traducido por Ruth Ann Crowley y Kenneth R. Olsen, ambos publicados por Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1973.

la participación, la emoción y hasta el distanciamiento forman parte del proceso cognitivo y estético.

Estos tres acercamientos apuntan claramente hacia un modo de lectura que preste atención a las expectativas creadas en el lector puestas en juego por actividades opuestas y complementarias del proceso estético-cognitivo, especialmente por las de antítesis-síntesis, particularización-generalización, fruición estética-cognición, subjetividad-objetividad y discernimiento-evaluación. El empeño abre con optimismo algunas de las posibilidades críticas recortadas por un formalismo hermético, por un psicologismo predeterminista o un sociologismo histórico-genético. Un digno continuador de Roman Ingarden, Wolfgang Iser, ha explorado a fondo las implicaciones fenomenológicas avanzadas por su maestro y ha comprobado cómo toda lectura de una obra narrativa exige reconocer y completar su texto de acuerdo con la recurrencia e interrelación de las propias expectativas del lector.<sup>8</sup> El procedimiento lo basa Iser en la interacción que los "correlatos intencionales de las frases" engendran como parte del texto, obligando al lector a modificar, recrear y activar sus conexiones reconstruyendo creativamente una cierta dimensión virtual del texto.<sup>9</sup> Este se presenta como insondable, abierto a todo un espectro de conexiones, a un proceso de selectividad de lazos de unidades fragmentarias que ponen a prueba la capacidad del lector para efectuar rellenos textuales. Esta ope-

8. Wolfgang Iser, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", *The Implied Reader*, London and Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.

9. Así define Iser la actividad de la lectura: "... a sort of kaleidoscope of perspectives, preintentions, recollections. Any sentence contains a preview of the next and forms a kind of viewfinder for what is to come; and this in turn changes the 'preview' and so becomes a 'viewfinder' for what has been read". (Ibíd., p. 279).



ración da cuenta de algunos de los aspectos fundamentales de la relación texto-lector, como son los procesos de anticipación, de retrospección, de despliegue del texto como acontecimiento viviente y de su misma estampa de verosimilitud. Y la auténtica recreación dinámica del texto se deriva del movimiento oscilatorio generado por los procesos de formación y de ruptura de ilusiones. Tal oscilación debe explicarse como resultado de una gama de sorpresas, impresiones y expectativas que, moduladas por el juego de inducción-deducción, experimenta el lector al buscar el molde semántico consistente y unificador del texto. Durante esta búsqueda, observa Iser, las expectativas que proyecta el lector sobre el texto tienden a reducir las posibilidades polisemánticas del mismo hasta avocar a una interpretación única--significado figurado--, fiel a las expectativas suscitadas. Por ello, la validez hermenéutica de la lectura la mide Iser mediante el criterio siguiente: "The polysemantic nature of the text and illusion-making of the reader are opposed factors".<sup>10</sup>

De nuevo tenemos el juego de los extremos y de nuevo insistiremos en que el arte de leer consiste en el ejercicio libre, atento y espontáneo de equilibrar tendencias conflictivas, significados nacientes y perspectivas confirmadas, aunque creamos que en una narrativa como Lord of the Flies la "pluralidad de lecturas" se presenta de tal modo canalizada y autodirigida que no hay lugar para hablar de afloración de expectativas nuevas. Tal vez convendría caer en la cuenta de que aunque Golding parece haber controlado casi programáticamente el proyecto y el trayecto narrativos de la novela,

10. *Ibíd.*, p. 285.

ésta no aprisiona ni coacciona la espontaneidad del lector. El control didáctico parece autodirigir, efectivamente, el proceso de formación de ilusiones, pero la capacidad reflexiva de observarlas, de analizarlas y referirlas a marcos y perspectivas más amplias permanece intacta. Por algo, ya lo hemos insinuado, cae el adulto en el último episodio a amparar al niño. La solución "deus ex machina" del final pone a prueba el desarrollo creciente de las expectativas y de la participación total del lector.

Esto implica que en Lord of the Flies el juego de los extremos, en el enfrentamiento entre el lector y el texto, es preciso realizarlo con acierto y equilibrio, delineando algunos de los efectos reductores que la naturaleza polisemántica y el control temático imponen al proceso de creación y de desaparición de expectativas. Para el lector acostumbrado a ver limitaciones en la estructura alegórica conviene recordar que no es tan restrictiva a este respecto como estamos acostumbrados a concebirla. En opinión de Umberto Eco, los cuatro modos interpretativos tradicionales de la alegoría medieval no son cuantitativamente más limitativos que las posibles soluciones múltiples de la obra "abierta" contemporánea.<sup>11</sup> Se trata simplemente de un modo de limitar y condicionar las elecciones de soluciones interpretativas preestablecidas de acuerdo con la visión del mundo de entonces, mas no de la imposición de un modo de leer o de la adopción de una interpretación única y fija. En ese modo interpretativo el lector era consciente del margen de apertura en la

11. Ver Umberto Eco, "The Poetics of the Open Work", Twentieth Century Studies, 12, Diciembre 1974, pp. 10-11.

opción de significados múltiples que las figuras retóricas le brindaba. Y la historia de la poética, según el mismo Eco, ha ido ampliando y abriendo nuevas fronteras en la conciencia de apertura significativa que el lector-consumidor reconoce en la obra literaria. Importa, pues, darse cuenta de que las líneas restrictivas, casi unidireccionales y silogísticas de Lord of the Flies son pautas de sentido y guías de ilusiones, no determinaciones fijas del significado; a menos que, con John Peter, insistamos en la imposición preintencional del molde alegórico.<sup>12</sup> La potencialidad textual de la novela no queda constreñida por el molde alegórico. Así lo ha advertido Margaret Walters al adelantar un principio que para nosotros constituye verdadera guía hermenéutica de toda la obra goldiana: "The interplay between its controlling design on the one hand, and its openness to life on the other".<sup>13</sup>

Al lector goldiano le toca hacer de este juego mutuo algo más que puro acoplamiento de situaciones referenciales y de rasgos morfológicos. La observación de Margaret Walters debe llevarse a cabo mediante lecturas que no limiten la apertura con situaciones complejas verosímiles sino, como ya lo hemos indicado, a la recreación de las ilusiones que crean la indeterminación y la discontinuidad narrativas. Esta vía no es, naturalmente, el único recurso. Frank Kermode, supremo observador de los movimientos peristálticos del arte de novelar añadiría "l'oublie" del S/Z de Roland Barthes.<sup>14</sup>

12. John Peter, "The Fables of William Golding", Kenyon Review, Otoño 1957, pp. 577-592.

13. Margaret Walters, "Two Fabulists: Golding and Camus", en William Golding's 'Lord of the Flies': A Source Book, ed. por William Nelson, New York, The Odyssey Press, 1963, p. 96.

14. "Novels: Recognition and Deception", Critical Inquiry, I, No. 1, Septiembre 1974, pp. 115-116.

Cualquiera que sea el énfasis dado a cada uno de estos factores y procedimientos, la reconstrucción de la dimensión virtual de la novela debe comenzar por recomponer el trazado temporal de los episodios, apoyo medular de la narrativa, o si queremos, hablando en términos lingüísticos, de su estructura superficial. Mas esta recomposición no ha de ser estática ni concebirse como algo dado para la provocación de ilusiones, sino dinámica y en constante fertilización subjetiva. En un momento dado el lector debe ser capaz de saltar del encadenamiento de las acciones a la multiplicidad de significados que concurren en alguno de los núcleos episódicos, sondear la acumulación de perspectivas contenidas en ellos y hacerse al carácter proyectivo o retrospectivo que va imprimiendo el curso de la narración.

El incidente de Jack a la vuelta de la exploración constituye uno de estos núcleos. Obviamente, la presentación del pelirrojo Jack al mando del coro nos pone en alerta sobre posibles irrupciones relacionales, mientras que el accidente (la caída del avión) que ha inaugurado la narrativa acecha como a distancia el horizonte de las acciones. La narrativa ha partido de una decepción para el lector y el equilibrio, la armonía edénica y el plan inicial de sobrevivir han de hacernos olvidar dicho accidente, crear la ilusión de un sistema básico y estable de relaciones dramáticas que pongan en marcha el "ascenso" de probabilidades evenenciales redentoras. Y no vale caer en el determinismo de lo verosímil. Los niños son "efectivamente" niños y, aun a pesar de su impotencia sólo se les exige conformarse, de momento, al esquema ideal. No sólo se van a dejar leer por compasión y simpatía, sino porque han quedado prendidos en el juego de

ilusiones de lo trágicamente posible.

Un narrativa que se inaugura con un signo traumático sólo puede continuar interesando y creando expectativas si propone una dinámica actancial que liquide ese trauma. Lord of the Flies confronta dos clases de fuerzas dentro de esa dinámica: una externa que impone la ley del frenaje, de la ruptura y de la discontinuidad, y otra interna que mantiene a toda costa la norma de la continuidad, de la esperanza y de la ilusión. Por el orden y la alternancia de estas dos fuerzas podemos ir articulando las leyes narrativas de Lord of the Flies y medir el alcance de nuestras expectativas.

El acontecimiento fundante y la situación arquetípica inicial dejan entrever cómo se impone la ley de la irreversibilidad, ya sea en razón de unacausalidad interna o externa sobre el curso de las acciones y acontecimientos. La narrativa debe salvarse como pueda al ritmo del sobrevivir de los niños.<sup>15</sup> El encuentro de la caracola, la asamblea, la elección del jefe y la exploración de la isla jalonan el proceso consecuencial. Esto se llama poner bien las premisas. La lógica y la causalidad no deben faltar. Si el mal, el "accidente" o el hazar dieron con los niños en la isla será preciso remover tales obstáculos metódicamente. El rescate llegará.

Mas cualquier lector debe esperar muy poco de una demostración matemática de la lógica de las acciones. A menos, claro, que nos adentremos en el capítulo de cálculo de

15. Dice Roland Barthes sobre la función del personaje como determinante de la consecuencialidad narrativa: "Where the narrative in fact opts for its own survival it is the character who appears to choose his fate; narrative thriftiness--just as stringent as monetary thriftiness--is sublimated into human free will." Cf. "Action Sequences", Patterns of Literary Style, ed. por Joseph Strelka, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1971, p.8.

probabilidades. Si el personaje se divide en dos clanes, si éstos entablan batalla, si se olvida el fin y se recrean los medios (juego y caza), si aparecen fantasmas irracionales, ¿cómo seguir un horizonte lógico? La demostración matemática se convertirá en laberinto. Suponemos que la narrativa escoge las alternativas que mejor aseguran su pervivencia y si para esto es preciso salirse de la vía de la irreversibilidad causal, no importa. Importa más el punto de llegada. Posiblemente existen novelas, como Lord of the Flies, que tratan de demostrar cómo la narrativa y sus agentes no pueden llegar al final por sus propias fuerzas o que no quieren llegar hasta él sin la colaboración activa y a veces comprometida del lector. Wolfgang Iser ha afirmado que en el firmamento del texto existen estrellas fijas que permiten al lector trazar las variables de las figuras que el mismo desea componer.<sup>16</sup> Para Roland Barthes es fundamental que la pseudo-lógica de la secuencia de las acciones funde la irreversibilidad dejando producir al mismo tiempo intentos de reversibilidad, fuerzas de dispersión e irrupción simbólica.<sup>17</sup> Así el "proaieriterismo" deja de ser un cálculo de probabilidades y se convierte en apoyo y señal zigzagueante de la creación de expectativas.

Al hablar de situación inicial arquetípica en Lord of the Flies nos referimos en primer lugar a una presentación de las acciones y de los episodios que establece un equilibrio como punto de partida para subsiguientes desenvolvimientos. Mas aunque la irreversibilidad parece destinar proyectivamente tal presentación, al mismo tiempo crea la ilusión de escape, de lo accidental, de la benevolencia del

16. Wolfgang Iser, op. cit., p. 282.

17. Roland Barthes, op. cit., p. 14.

hazar y del golpe de suerte que la inició. El reconocimiento de que el avión fué atacado y de que no hay ningún adulto en la isla es contrarrestado por el del contagio natural, por el del marco de ciencia ficción y por el encanto paradi-síaco de la isla. El encuentro de la caracola y sobre todo de su investimento funcional establecen el equilibrio. La ambivalencia es aparentemente latente. La caracola es el elemento natural mágico que puede desempeñar una función racional regulando el derecho de la palabra. La elección del jefe es juego y ejercicio de gobierno, es espontaneidad e imitación. Los cantores pueden ser cazadores. La exploración de la isla es aventura y reconocimiento del escenario de la caza. Poco a poco se van abriendo las posibilidades narrativas y abriendo nuestro abanico de ilusiones.

Debe el lector presuponer, no obstante, que el ajuste es pura necesidad narrativa y que a veces ésta habla por sí misma. " 'Kid's names. Why should I be Jack? I'm Merridew' " (28), dice Jack. A nuevos mitos, nuevos ritos. A nuevos juegos, nuevas reglas. Se deberá hacer caso de esta necesidad y descifrar lo antes posible los dos polos de su cadena irreversible. Más hay algo que no parece revelarse abiertamente: las rupturas de esta irreversibilidad, los vacíos en donde anidan las expectativas del lector. Estos vacíos comprometen la plataforma del equilibrio inicial. Piggy, por ejemplo, a pesar de su tenacidad como fundador no sabe salir de ellos, no quiere echarse a andar y sus preguntas le hunden más y más en el pasado, en el jardín de su tía y en su patria chica. Es la voz retrospectiva que no puede explicar la ausencia del adulto porque, de hecho, nunca gozó de un cuidado maternal genuino. La narrativa ha

de escuchar esta voz y el lector prestarle la suya propia, pues se ha de insistir en el encanto de lo heredado o en la seguridad de la vida familiar. La irreversibilidad debe partir desde el origen mismo de la vida y si el lector se olvida momentáneamente de él, ahí está Piggy para evocarlo. Así se prepara el terreno para futuras oscilaciones de ilusiones. Primero retrospección, luego proyección. Entre estos dos movimientos se suspende el lector. El encuentro del coro de cantores con el niño de la trompeta (Ralph) inició el movimiento proyectivo. En Piggy sensibilizamos la oscilación e inauguramos la ley de la reactividad: "He was intimidated by this uniformed superiority and the offhand authority in Merridew's voice. He shrank to the other side of Ralph and buried himself with his glasses" (28). Y, claro, esta reactividad es más poderosa que la misma inercia de la causalidad lógico-temporal de las acciones. Es como una reacción en cadena, como un árbol genealógico de compensaciones psíquicas. El hablante (Piggy) engendra la respuesta del oponente, éste descubre el nombre del hablante, el nombre engendra mofa, la mofa carcajadas y las carcajadas silencio. El silencio es núcleo genético de asociaciones, de olvidos, de cruce de ilusiones y de actividad descriptiva. Vuelve a irrumpir la voz del personaje y es acallada por una nueva reacción en cadena.

Al seguir adelante vemos cómo la dos fuerzas definidoras del equilibrio inaugural e introductoras de posibles alteraciones son proyectadas como pautas fijas sobre el encadenamiento de las acciones. Mas al realizarse esta proyección nos damos cuenta de que la irreversibilidad y la reversibilidad provienen de fuentes distintas. La irrever-



sibilidad se presenta desde el principio como rasgo distintivo de lo accidental, del determinismo externo, de los imponderables ficcionales del origen narrativo. Así por ejemplo, la exploración de la isla no es sólo una aventura encantadora necesaria para el contenido de la historia sino también un puente de obligatoriedad narrativa tendido entre los imperativos del marco externo de la irreversibilidad y la necesidad de una animación actancial del personaje. Cada encuentro de éste con objetos o lugares circundantes deja impresa la huella de su mutuo desajuste, aunque ambos reflejen la inocencia de sus respectivos universos. Se respira así un aire de determinismo ambiental atribuible al principio al predominio de la fuerzas naturales. Lo "extraordinario" y lo "imprevisible" matizan esta irreversibilidad.

La reversibilidad, por otra parte, no es nada más que el signo engendrado por este desajuste. Al entrar en escena el personaje, los acontecimientos y las acciones inician el juego de predicabilidad. Sabemos de la impotencia de los niños y nos sorprenden sus iniciativas y recursos "in extremis". Convendríamos en afirmar, sin duda, que la narrativa es tramada por el agente. Pero no es difícil observar cómo los acontecimientos sorprendentes les atentan y les autodirigen. Golding declaró que Lord of the Flies trataba de demostrar cómo los defectos de la sociedad han de atribuirse a la naturaleza humana y no a los moldes sociales que la circunscriben.<sup>18</sup> Tal propósito queda reflejado en el modo de predicar las acciones conforme a causas

---

18. E.L. Epstein, "Notes on Lord of the Flies", en Lord of the Flies: Casebook Edition, ed. cit., pp.277-278.

externas inevitables y a otras causas procedentes del interior de los niños. La articulación narrativa pone en juego ambas, entretejiendo sucesivas alternancias que acaban dejando al personaje como única carne de sus "hechos" y responsabilidades. Cuando la irrupción de un agente externo coincide con la desviación de una norma de conducta por parte de los niños, la narrativa alcanza tonos decididamente deterministas. Mas no debemos percibir bifurcaciones irónicas en donde el agente sólo encuentra carencia de libertad de movimiento. Incita a leer el hecho de que estas dos tensiones de reversibilidad e irreversibilidad parezcan jugar al escondite manipuladas por un control remoto llamado narrador. Cuando los niños están más cerca de hallar la causa externa de sus males (la presencia del paracaidista en la montaña) más lejos se encuentran de reconocerla en sí mismos, en sus tensiones personales o en sus escenas sangrientas. La caída del paracaidista muerto en la montaña señala la amplitud máxima de esta onda oscilatoria. El cadáver, signo corrompido de un determinismo externo, da paso, al ser liberado por Simon, a los signos vivientes engendrados por los niños. Entonces sabemos que se opera la inversión y que las dos tensiones no se van a dar nunca alcance. No podrá el agente reconocer la eficacia del signo interno porque es probable que sea tomado como externo, mientras el lector contempla las dos caras. A nuevos ritos, nuevos signos. Si el suspense o lo "extraordinario" hacen acto de presencia ya sabemos de dónde provienen.

Hasta llegar a este punto la irreversibilidad secuencial de las acciones se va descifrando como cadena de substituciones sucesivas entre estas dos tensiones y como

puntos de interferencia que jalonan el proceso de creación de expectativas. A veces cuesta ser jugador y expectador de este doble confinamiento. La segunda asamblea que tienen los niños pone de nuevo en marcha el péndulo oscilador. Es la asamblea de la espontaneidad, de las iniciativas frías y del primer encuentro en serio. Hay que plantearse el sobre vivir aunque el encanto de la exploración tiña de color de rosa las primeras intervenciones formales de los niños. Y lo primero y más importante consiste en levantar una fogata de modo que la presencia del grupo pueda ser advertida por algún barco lejano. La idea es magistral y no precisa el aplauso esperanzador del asentimiento sino el disparo reactivo de la acción. Mas, como ocurrió a la vuelta de la exploración, el incidente engendra al accidente. Un pequeñín muere abrasado y Piggy nos hace volver al origen precariamente idílico de los primeros instantes. Lo imprevisible y lo accidental han empezado a cobrar sus víctimas. Sólo Piggy advierte que el accidente es atribuible a sus compañeros y fruto del descuido. Por lo demás, incluso topográficamente este segundo incendio traza las demarcaciones del desequilibrio incipiente.

"The unfriendly side of the mountain" agranda la cicatriz ígnea de la caída del avión atizando el rescoldo del mal inevitable. Es esta demarcación una zona prohibida del campo novelable, un reducto de lo "extraordinario", una caja de sorpresas de la narrativa. A partir de ahora ya tiene el mal una morada narrativa. Parece así encontrar el lector el para dero definitivo de parte de los enigmas que lanzarán las acciones hacia adelante.

Aunque la zona de lo imprevisto no precisa de escon dites topográficos, la narrativa dirige sus dos primeros

capítulos de acuerdo con las leyes del acontecer imprevisible y extraordinario. El acontecimiento subyuga a la acción y ésta aparece regida por el signo de la contrarréplica. De hecho el agente se tiene que conformar a las alternativas dadas. Hay que proseguir la historia reforzando la perturbación original mediante acciones difíciles, episodios y encuentros insospechados. La irreversibilidad se nutre de sobresaltos provocados por la naturaleza misma de la aventura. La regulación del curso de la acción es todavía prerrogativa de los acontecimientos fundantes. El sonido de la caracola tardará en apagarse. De momento el instrumento mágico pasa de mano en mano jugueteando al ritmo clamoroso de la exploración. El dominio de lo extraordinario es manifiesto y si los niños no están hechos a sus golpes imprevisibles, el lector debe empezar ya a encajarlos.

La muerte del pequeño es un revés que confirma la virtualidad del signo inaugural. Agente y acontecimiento aparecen todavía disociados. Lo que el incidente del fuego tiene de llamada de atención es tan sólo un preanuncio de otros "accidentes" humanamente más responsables y extraordinarios. Es preciso avanzar de este modo.<sup>19</sup> Y así, se suceden los episodios ajustando funcionalmente el personaje a esos imponderables. A Jack le esperan los momentos iniciales de la jungla. Ralph construye cabañas con ramas de árboles. Piggy aconseja. Simon ayuda, recoge fruta para

”

19. Teun A. Van Dijk distingue en su "Action, Action Description and Narrative" (New Literary History, VI, Invierno 1975, pp. 286-287) varias condiciones pragmáticas de las acciones que tenemos en cuenta en este análisis. De entre estas condiciones destacamos el grado de "excepcionalidad" presentado por la dificultad intrínseca de la misma acción, por el carácter de predicabilidad externa de las situaciones iniciales de esa acción y por los rasgos de imprevisibilidad y extrañeza con que se presenta al agente.

los pequeñines y se pierde en la foresta a comulgar con la naturaleza. Los pequeñines, simplemente, existen, jugando a hacer castillos en la arena. Pero un día los signos extraordinarios se dan a conocer e inspeccionan el campo narrativo. Pasa un barco a lo lejos y la isla no emite señal alguna. La columna de fuego esperanzador está apagada. ¡Descuido lamentable! El lector da con los irresponsables antes que Ralph: "There they are"(85). El jefe recrimina al culpable, la narrativa recrea el momento inaugural de la aparición de los cantores y refuerza, otra vez de labios de Jack, los signos contradictorios de su origen y de su continuidad:

"There was a ship\_\_"

.....

"We needed meat." (89)

El incidente ha quedado encadenado en la fidelidad al origen. Mas nuestras expectativas van esta vez desde una catástrofe en cierto modo natural hasta el "descuido personal", desde la ignorancia hasta el umbral de la responsabilidad, desde el accidente extraordinario hasta el incidente ordinario. Ya hemos señalado el punto de interferencia: el momento en que el fuego, mitad accidente mitad incidente, reclamó para sí la primera víctima. Pero este segundo incidente es más significativo y la ruptura obliga a realizar substituciones legítimas dentro de la aceleración de la aventura.<sup>20</sup> Vícti-

20. Charles Grivel identifica la noción de aventura con la de lo "extraordinario", pues no es otra cosa que "ce qui advient, c'est-à-dire ce qui s'ajoute, ce qui arrive par dessus le marché, ce qu'on n'attendait pas, ce dont aurait pu se passer--sous peine de se passer de récit". Ver Production de l'intérêt romanesque, Paris, Mouton, 1973, p. 74.

ma por víctima, agente por agente, necesidad por necesidad. "Mala suerte", "hazar" y "accidente" no son sólo cadenas que aprisionan al agente. En estos momentos es más propio hablar de instintos, de crisis relacionales e incluso de pasiones. Es decir, la narrativa va a seguir el ritmo ondulante de las tensiones personales.

Piggy, como siempre, marca dramáticamente el compás. Es interesante registrar las reacciones en cadena que hacen de este incidente una perturbación obligada para la lectura de Lord of the Flies. Al nivel del agente es fácil reconocerlas. Piggy culpa a Jack por haber descuidado el fuego y de la acusación nace la lucha. De la lucha la mofa y de ésta la disculpa cortés, la excusa oportuna y arrogante del jefe de los cazadores. Sigue luego el turno de Jack y la ley de compensación exigirá unas secuencias de signo positivo interrumpidas por silencios obligatorios ("Not even Ralph knew how a link between him and Jack had been snapped and fastened elsewhere" 91 ). Al calor de la nueva fogata se restablece la armonía inicial. El "dénouement" ha sido perfecto. Hay que redimir la narrativa aunque las fuerzas de gravedad pugnen por hundirla en el abismo de lo inevitable.

Redimir la narrativa consiste por el momento en ir perpetuando los signos que alteran la irreversibilidad secuencial o la reafirman. Después de estos incidentes se presagian las razones por las que avanza la historia y por las que se propagan perturbaciones de signo distinto dentro de la misma aventura. Casi, casi puede ya percibirse un horizonte fijo de irregularidad. A lo extraordinario imprevisible substituye el mal previsible. Las alternativas entre el rescate y la caza plantean una y otra vez esta substitución.

Por eso se necesita convocar otra asamblea y llevar hasta sus últimas consecuencias el propósito de hacer sobrevivir el curso de la aventura. Las palabras de Ralph ("This meeting must not be fun, but business" [95]) y las del narrador omnisciente ("Later perhaps, practised debaters--Jack, Maurice, Piggy--would use their whole art to twist the meeting: but now at the beginning the subject of the debate must be laid out clearly." [98]) autoparodian la ley de supervivencia narrativa. El debate parlamentario de los niños inicia retrospectivamente el análisis de la situación con un objetivo muy claro: replantear el rescate y actuar en consecuencia. Pero podría el lector omitir este encuentro nocturno, saltarse unas páginas de la novela y gritar con Ralph: " 'If only they could send us something grown up... a sign or something' "(117). El vaticinio se va cumpliendo. Avanzar es desviarse, es obedecer la ley irreversible del mal.

Importa, sin embargo, reconocer en los signos fatídicos de la irreversibilidad elementos "salvadores" de nuestras expectativas e ilusiones. Nuevos signos de esperanza hacen su aparición del modo más inverosímil. El marco paródico del debate disfraza algunos que habían aflorado anteriormente. Los miedos, por ejemplo, que habían encontrado refugio en los silencios del enfrentamiento personal y en las sombras de la jungla, irrumpen ahora con fuerza perturbadora. Más que al debate de la reanudación del orden asistimos al de la desintegración por el miedo. Una misma puntada, mitad retórica mitad emotiva, zurce el tejido dialogado del desmoronamiento. Y da la terrible casualidad que, intervención tras intervención, el proceso de "verificación" del miedo se convierte en formulación magistral de los enigmas que frenan la irre-

versibilidad. Esta vez la coincidencia episódica se transforma en norma sintagmática que dirige las intervenciones de los niños de acuerdo con la lógica de los miedos. Las cosas no andan bien, los niños tienen miedo, miedo de la oscuridad, de animales acuáticos y aéreos, miedo unos de otros y, para colmo, hay una "bestia" en la isla.

Pero esta bestia es más un fantasma irracional que una criatura animal y por ello es fundamental para Lord of the Flies que permanezca escondida por un tiempo, dando lugar al lector a lanzarse también en su persecución. Más aún, es esencial que el agente nunca la alcance. La cárcel de la ambigüedad acoge al personaje. Toda incompatibilidad de sentido, todo juego polisémico de cruce de expectativas parte de este presupuesto estratégico. El debate infantil en las sombras de la noche puebla de enigmas el rastreo de la bestia y hace imposible cualquier exploración unidireccional del sentido de Lord of the Flies. La narrativa va a pasar por su "noche textual" al encubrir su propio secreto. Escena tras escena, intervención tras intervención, Lord of the Flies parece renunciar por unos momentos al sino irremediable de su encadenamiento lógico. Ciertamente, no existe intervención innecesaria. El orden secuencial de las acciones queda atrapado por la inercia de la compensación psicológica. Se prevé lo inevitable y, sin embargo, se debe cumplir. Un formalista como Lubomir Dolezel talaría en este bosque enigmático las expresiones alocutivas y emotivas, tratando de abrir algún boquete en el acordonamiento de las acciones.<sup>21</sup> Pero

21. Cf. Lubomir Dolezel, Narrative Modes in Czech Literature, Toronto, University of Toronto Press, 1973, pp.30-33.



la espesura no lo permite y se dejan oír voces que el lector no siempre reconoce como narrativas.

El debate se presenta, pues, como un intento de rectificación dramática y como promesa de supervivencia narrativa. La promesa parte de la alternativa insistente de Ralph ("We've got to make smoke up there--or die." [101]) y la perpetúan sucesivos interrogantes ("Do you all see?" [101], "Unless what?" [105], "Did anyone get out?" [106], "And what about the beast?" [109], "Supposing things are watching us and waiting?" [115]) hasta derivar en crisis relacionales que provoquen futuras promesas e inviertan el plan original. Sólo hay una salida: cazar la bestia. Decir que el debate se le escapa de las manos a Ralph equivale a etiquetar moralmente el episodio. Debemos ponernos del lado de Ralph, de Piggy y de Simon y clamar al cielo por algún signo salvador. El debate ha sido un perfecto simulacro de lo que debiera decirse en cuatro palabras y su lectura se ha convertido en una búsqueda de signos redundantes, en un paseo por las sendas del engaño y de la falsa ilusión.

El paseo promete ser largo. Cae la bestia desde lo alto del mundo adulto respondiendo al grito de auxilio de los niños y cual signo profético vaticina el "suspense" como imperativo narrativo ("But a sign came down from the world of grownups, though at the time there was no child awake to read." [118]). Cae en plena noche, en lo alto de la montaña, a extinguir el fuego del rescate. Sam y Eric alertan la caída a la luz tenue de la hoguera de medianoche, pero no les es dado descifrar los mecanismos paródicos de ese signo corrompido. Y como el rescoldo del suspense fue encendido horas antes, los gemelos ven asomarse por entre las rocas a la bes-

tia imaginada mientras les llega, a quince yardas de distancia "the plopping sound of fabric blown open" (122). Hasta que el redentor Simon libere a la figura del paracaidista de las rocas hemos de caminar a oscuras.

Mas no existe historia de aventuras que no se alimente de estas anomalías. La dramática se apoya en el suspense y perturbaciones como ésta recompensan merecidamente las expectativas del lector. Digamos, en principio, que la narrativa de Lord of the Flies parece llegar a un punto muerto entre tensiones retrospectivas y proyectivas desde el instante en que la bestia se hace carne corrompida. Olvidados casi por completo del maravilloso plan inaugural observamos cómo ir hacia adelante equivale a detenerse, a desviarse, a suspender el curso de la acción o a contradecir el proyecto de base. Con inigualable maestría ha incrustado Golding los incidentes de la caza de cerdos y de los juegos infantiles dentro del marco dilatorio de la búsqueda de la bestia. Esta inserción constituye un momento clave en la interacción entre las fuerzas de reversibilidad e irreversibilidad. Naturalmente, tal interacción se basa en una manipulación cuidadosa de las condiciones pragmáticas de la acción. La lógica de las acciones se rige por sucesivas elecciones de acuerdo con el grado de compatibilidad de las mismas. La búsqueda de la bestia obliga a los niños, por ejemplo, a dejar de lado el fuego. La aventura de rodar rocas hace olvidar la intención y el propósito inicial. Las dos cazas (la de la bestia y la de los cerdos) simulan una compatibilidad dramática. El juego tiene cabida--y sentido--dentro de esa misma empresa (" 'If you mean going the right way, we'll hunt.' [138] ). Ya lo había preanunciado la narrativa por voz de Ralph: " 'Until the grown-ups come to

fetch us we'll have fun' " (45). Y de hecho, toda la narrativa es un paréntesis obligado, fraccionado por los respiros del olvido o el frenesí del presente.

Al proseguir el lector tras la caza de la bestia, esta sistemática de rupturas provisionales inevitables se ha ido transformando en obligatoriedad sintagmática. Cada incidente es un elemento generador de suspense que hace del carácter provisional de la acción cadencia necesaria de la aceleración dramática. Si parece que la narrativa se halla detenida es porque sobre el horizonte teórico y cronológico de su encadenamiento episódico han quedado desprendidos algunos hilos narrativos. El fraccionamiento no puede por menos que perturbar las leyes de la causalidad en favor de otras formas de continuidad narrativa. El entrelazado de las escenas del juego y de la caza dentro del marco enigmático de la búsqueda de la bestia aparece regulado por una dinámica de compensación actancial que garantiza la continuidad dramática. En ningún momento se tiene la impresión de que los episodios componen retazos narrativos inconexos. Son sencillamente secuencias de tensión diferenciada retenidas y amalgamadas por los sueños de Ralph, el miedo de la bestia y el latir angustiado de los pequeñuelos. El juego y la caza componen el único oasis de felicidad, la única válvula de escape que liquida sus temores o detiene el curso fatídico de los acontecimientos.

Este curso, no obstante, sigue su marcha como si fuera una progresión geométrica. Existen fases en las que la irreversibilidad recupera la emoción de la aceleración. Cuanto más nos detenemos en el abismo del olvido más cerca nos encontramos del final inevitable. El suspense engendra vértigo y seducción. Podemos observarlo al ver cómo en este

paréntesis de resistencia textual echan raíces las crisis e incidentes subsiguientes. Dos expresiones bastan para plan-tear nuevas alternativas:

"What a place for a fort!" (131).

"You want a real pig", said Robert, still caressing his rump, "because you've got to kill him." (143).

Puede adelantarse ya que Jack habrá de ir a parar irremisiblemente a esa fortaleza a tomar posesión de ella y que no tardaremos mucho en asistir a la muerte de algún niño. Hasta ahora no hay nada que la narrativa haya negado al jefe de cantores. ¿Por qué? Un moralista diría que el instinto es insaciable. Y tiene razón. Nosotros preferimos hacer de este instinto una fuerza instintiva de la supervivencia de la narrativa. En esos momentos, la sed de oposición, de lucha y de antagonismo entre los agentes es imprescindible para el inicio de la curva ascendente de nuestras expectativas. También lo es para que el juego de ilusiones y de decepciones se haga a las normas de la irreversibilidad. De otro modo no se comprenderían los golpes teatrales de Lord of the Flies. Para poder avanzar tras el sentido de la novela es preciso aguantar las sacudidas del contrasentido.

Mas este avance de contrarréplica frente a la aceleración dramática es también un arte de puntear la narrativa. Esos golpes de teatro van jalonados conforme a una creciente espectacularidad que obliga a tomar el conflicto relacional como elemento fundamental de las rupturas de sentido. Si nos permitimos hablar de dramática es porque la lucha, las crisis y los conflictos personales la sustentan. Es decir,--en expresión de Greimas--, porque los enfrentamientos actanciales son

antropomórficos y van trazados, como afirma el profesor Pérez Gállego, de acuerdo con una moral disyuntiva.<sup>22</sup> Y de verdad, no puede resultar esta moral disyuntiva más espectacular de lo que presentía el lector de la novela. Como guiados por un principio negativo o por una fatalidad irremediable, la novela escoge perpetuar la realización de lo imprevisible en vez de cumplir lo previsible. El mal casa muy pronto con el agente defendiendo a capa y espada sus derechos de conquista mientras el bien y sus aliados ("goodies") se ven cercados estáticamente en el campo de lo supuesto.

El duelo relacional se inició en Lord of the Flies dejando entrever muy pronto que a pesar de las fuerzas aleatorias de la reversibilidad, serían las tensiones entre los agentes las que impondrían el ritmo acelerado de la necesidad narrativa, haciendo de las fuerzas retentivas elementos activantes de la irreversibilidad. En cada pausa dilatoria se gesta el sobresalto del agente. Jack es el líder que ha ido encabezando la oposición relacional. Por él sobrevive la lucha de Lord of the Flies.

Los primeros golpes espectaculares del conflicto relacional parecen ser encajados con aplomo por el lector. Por un lado ni se pueden atribuir exclusivamente al agente ni las disyuntivas en las que aparecen enlazados permiten calificar su actuación desde el punto de vista exclusivamente ético. Las disculpas corteses y arrogantes de Jack salvan la crisis del barco y agudizan la moral disyuntiva. Al final

22. Cf. A. J. Greimas, Semantique structurale, recherche de methode, Paris, Larousse, 1966, p. 211 y Cándido Pérez Gállego, Morfonovelística, Madrid, Fundamentos, 1973, p.142.

del debate, sin embargo, oímos de labios de Piggy que entre las fuerzas que mueven la narrativa existe una muy real, calificable éticamente y que determina el curso de los incidentes de un modo negativo:

"...it's like asthma an' you can't breath.  
I tell you what. He hates you too, Ralph\_\_"  
"Me? Why me?"  
"I dunno. You got him over the fire; an' you're chief an' he isn't." (116).

Esta fuerza llamada odio y personificada por Jack sigue el zigzaguo caprichoso del comportamiento humano y marca su trayectoria conforme a la relación diferencial de los agentes establecida al principio de la novela. Si se destaca la cualificación ética más abiertamente que su función desviatoria es porque el personaje va ganando relieve como verosímil, como convincente y al mismo tiempo prototípico. La encarnación personal va substituyendo a la funcionalidad actancial. Y ya nos imaginamos lo que implica esto.

Al lector que al ver caer las lágrimas por las mejillas de Jack celebre el fin de la depravación moral tal vez no comprenda que esas mismas lágrimas ficcionales cumplen la promesa de una nueva moral disyuntiva al garantizar al adulto soluciones "in extremis" también ficcionales. El final de la novela es una alternativa de ruptura definitiva a la que no tiene acceso la negatividad del agente y sí la del lector. Mas hasta este punto de cohesión completiva, las alternativas se nutren de contragolpes cada vez más fuertes. La búsqueda de la bestia produce uno de los más sobresalientes. En pleno suspense el lector pasa de las sombras del miedo y del enigma a la escisión definitiva de los personajes. Unos mismos fantasmas dirigen a los niños hacia la montaña.

No parece que haya lugar para encender odios personales y, sin embargo, Jack y Ralph llevan su enfrentamiento hasta la cima de la montaña en donde se asienta el paracaidista muerto. El descenso es un correr precipitado hacia la desintegración atizado por la presencia de una bestia que no han logrado identificar. Algunas de las disyuntivas las resuelve Jack de un modo genial:

"Yes. The beast is a hunter. Only shut up!  
The next thing is that we couldn't kill it. And  
the next thing is that Ralph said my hunters are no  
good." (156).  
.....  
"I'm not going to be part of Ralph's lot." (158).

La ruptura no puede ser más radical. Si la lucha es suspensión de sentido podemos comprobar cómo todo se va viniendo abajo hasta tergiversar e invertir las premisas originarias de Lord of the Flies. Ralph y Piggy confiesen su impotencia. No hay nada que hacer. Pero, ¿es esta ruptura total o existirán todavía promesas de recuperación? El efecto de la lucha sólo adquiriría significación completa si la dramática llegara a una perfecta consolidación sistemática del "no", si elaborara dialécticamente la lucha y si invirtiera el plan inicial haciendo palpable y evidente el triunfo definitivo de la "verdad".<sup>24</sup> Mientras exista una posibilidad de pacificación actancial, de tolerancia de contradicciones y de peripecias dramáticas, Lord of the Flies seguirá multiplicando los signos de ruptura. La irreversibilidad ha de simular unas conformaciones nuevas del sentido original, afirmar algunos de sus signos iterativos, acortar distancias entre las opo-

23. Cf. Charles Grivel, op. cit., p. 215.

siciones tensadas.

En la mente del lector esta prórroga dialéctica implica nuevas proyecciones de expectativas y suspensión de otras. Implica también una intensificación de su propia participación y un cierto olvido de los nexos de sistematización dramática. Esta pérdida es fuente generadora de nuevas asociaciones que amplían el horizonte de la lectura. Es un proceso gestáltico necesario para la comprensión de zonas narrativas semánticamente complejas. No nos referimos solamente a aquellos vacíos narrativos que según Henry James hacen des-puntar y provocar constantes interrogantes al leer, sino a aquellos otros signos que fingiendo una resolución dramática rompen las condiciones pragmáticas de las mismas acciones.<sup>24</sup>

Se observan estos signos al ver cómo sobrevive Lord of the Flies. La novela juega constantemente a replantearse. No se pierde fácilmente de vista el objetivo inaugural, aunque se presiente que el conflicto relacional--el grupo de niños ha quedado dividido en dos--dificulta seriamente el logro de tal objetivo y la historia se convierte en una batalla campal. Se puede subir de nuevo a la montaña, como sugiere el místico Simon, y solucionar temprana y accidentalmente el conflicto dejando de lado la lucha. Se puede, como apunta Piggy, hacer el fuego en la misma playa, lejos del alcance de la bestia. Se puede prescindir de Jack. La voz de la razón (Piggy) siembra ilusiones, aun provenientes del miedo. Pero ¿podrá sobrevivir Lord of the Flies sin su bestia col-

24. Sobre estos signos como formas de fraccionamiento de la lógica lineal en la ficción consultar Animate Illusions, de Harold Toliver, Lincoln, University of Nebraska Press, 1974. De este estudio hemos tomado la referencia a Henry James (p.8).



gante, sin su principal adorador, sin la reanudación de la caza o sin algún sacrificio cruento? El conflicto y la lucha deberán reanudarse por el momento.

Una nueva lógica, no obstante, va a ser precisa para esto. Será un tipo de lógica que no se haga a caminar por las sendas de las disyuntivas actanciales o de los encadenamientos causales. Será una lógica que siga multiplicando el contrasentido de acuerdo con nuevos criterios narrativos. Será tal vez la lógica del mito, la de las leyes mágicas e inviolables que lleven a cabo una inversión convincente de las premisas originantes. El duelo entre Ralph y Jack seguirá alimentándose de odios y reafirmando la dialéctica narrativa; pero un nuevo ingrediente va a reforzar sus tensiones mutuas. De pronto nos damos cuenta de que Lord of the Flies es un verdadero enigma insoluble. Como ha observado el célebre escritor de ciencia ficción Stanislaw Lem, al hablar sobre la literatura fantástica, toda obra literaria "is not a logical treatise, and therefore it becomes for us, in its semantic undecidability, a fascinating riddle".<sup>25</sup>

Como enigma fascinante se ha ido presentando Lord of the Flies, a pesar de que hemos tratado de dejarnos conducir por la vía de las oposiciones fundamentales avivando esperanzas y acumulando ilusiones y desilusiones. Siempre recobrábamos el hilo perdido o volvíamos a la pista de la causalidad evenencial, a la coherencia textual, a la responsabilidad del agente o al equilibrio compensador. Mas en este alto en el camino nos encontramos con que la irreversibilidad se

25. Stanislaw Lem, "Todorov's Fantastic Theory of Literature", en Science Fiction Studies, I, Parte 4, Otoño 1974, p.234.

sirve de todo y el vaivén de nuestras expectativas pierde el ritmo oscilatorio. ¿Por qué?

Una razón muy elemental es la que nos ha permitido hablar de "bestia colgante", "adorador" y "sacrificio". No conocemos todavía las implicaciones semánticas de esta bestia ni su culto; y sin embargo, debemos reconocer que no tenemos ante nosotros personajes infantiles y acciones decididamente libres, atribuibles a un agente humano, sino más bien "figuras demoníacas" y "ritos". La transformación no debe pillar-nos por sorpresa. El lector se resiste a ver en Jack o en Roger a una de estas figuras, sobre todo teniendo en cuenta que sus rasgos son muy realistas y que en cuanto tales han apoyado el curso de las acciones. Pedíamos responsabilidad, consecuencialidad lógica, cohesión dramática y de buenas a primeras aparece Jack investido de autoridad mágica instituyendo su clan con un gesto cultural: " 'And about the beast. When we kill we'll leave some of the kill for it. Then it won't bother us, maybe.' "(165). Numerosas cuestiones asaltan nuestra mente. Pero ¿no son éstos los mismos niños del principio, no es Jack el niño concienzudo del debate, no es la bestia el cadáver corrompido del paracaidista? ¿Qué diferencia hay entre las escenas de la caza y otras que terminan ritualmente con "this head is for the beast?"

La metamorfosis es difícil de explicar y más todavía si nos seguimos moviendo en el terreno de lo verosímil. El moralista sentencia la regresión al primitivismo y comprende tal salvajismo. Una lectura lógica de los episodios que vienen a continuación podría dar razón al moralista porque el encadenamiento episódico es sumamente convincente y porque, en el fondo, el hombre es tal y como lo pinta Golding.

Mas si leer es simpatizar con el personaje, muy pronto se observará que esas cuestiones reflejan los síntomas inequívocos de la incursión de una lógica nueva dentro de la irreversibilidad que lleva la disociación relacional hasta límites inusitados. Aun prendidos en una red de ilusiones y de decepciones percibimos que lo "irremediable" va substituyendo a lo probable e improbable y que la irreversibilidad aparece fatídicamente determinada por leyes pertenecientes a un dominio distinto del conocido hasta ahora. Así desconfiamos de que el enigma llegue a solucionarse y la única fascinación que nos subyuga es la derivada de nuestros gritos de socorro.

## 2.- Las redes ilógicas de lo imaginario.

Un breve anticipo del resto de la historia puede ayudarnos a descifrar las leyes de esta lógica compuesta de sobresaltos fantásticos, inevitabilidad ritual y ecos míticos. Los dos clanes--el de Ralph y el de Jack--ajustan su vivir al imponderable de la bestia. Ralph, Piggy y Simon circunscriben su vida en la playa, mantienen el fuego y replantean el vivir. Jack y unos mayorcitos--los cazadores--prosiguen la caza y juegan a olvidar la bestia. Matan brutalmente un cerdo, le cortan la cabeza y ésta la clavan en un palo como ofrecimiento propiciatorio para alejar sus males. La historia, no obstante, ha dado ya con la verdadera víctima, Simon, el muchacho epiléptico y visionario que tras haber dialogado con la bestia y haber liberado al paracaidista de la montaña viene a caer en el círculo de los cazadores que en esos momentos rememoran litánicamente las escenas previas de la caza. La caída en este círculo es a la vez suprema coincidencia y golpe del destino. Simón era el escogido y la escena había sido ensayada con otras víctimas (Maurice y Roger); las nuevas de que la bestia es un paracaidista muerto eran urgentes para el rescate del grupo. Una tormenta acompaña el latir del coro salvaje. El viento transporta al paracaidista hasta alta mar mientras se asiste a la resurrección acuática de Simon. "Destino", "fatalidad" y "hazar" son términos que no dan cuenta exacta de la ley que rige estas escenas. La literatura fantástica alude constantemente a la irrupción de modos anticognitivos en nuestro mundo de leyes empíricas, irrupción originadora de constantes oscilaciones

cognitivas, de ambigüedades y de dudas. Algo idéntico ocurre en Lord of the Flies, pues una escena como la de la conversación de Simon con la bestia debe leerse a la luz de una lámpara de convenciones fantásticas. Y no nos referimos aquí solamente a la convención todoroviana de la "duda racional", entre dos tipos de realidades presentadas, sino a todo un espectro de fuerzas emotivas que sacuden al lector de una manera más decisiva que los meros cambios cognitivos. No es sólo la credibilidad de los hechos narrados en la novela lo que serviría para etiquetarla de "fantástica" en cuanto relato ficcional, sino la experiencia estética de las contradicciones que los diversos marcos de credibilidad van originando. Podríamos decir de Lord of the Flies lo que Stanislaw Lem ha llegado a afirmar sobre la obra de Kafka: "The work can be placed on the natural and the supernatural level at the same time, that it can be at once earnest and ironic, and fantastic, poetic and allegorical as well".<sup>26</sup>

La narrativa de Lord of the Flies aparece enmarcada por diferentes enclaves que cualquier lector adiestrado calificaría de naturalista, de ciencia ficción, alegórico, mítico y fantástico. Tanto los marcos de la ciencia ficción como el naturalista han garantizado al lector un distanciamiento y han permitido seguir manteniendo a través de toda la obra la ilusión de verosimilitud. Como los relatos de ciencia ficción, Lord of the Flies ha desplazado la historia hacia el futuro situándola en una guerra mundial hipotética. Como la ficción naturalista, esta novela coloca ante el lector el espejo de un microparadigma típicamente naturalista: el

26. Stanislaw Lem, op. cit., p. 234.

viaje imaginario hacia una isla perdida, epítome de un pasado glorioso de aventuras y exploraciones (recordemos The Coral Island). Las tensiones espacio-temporales que crean estos dos enclaves (presente recreando un pasado extrapolado en el futuro) van condicionando la lectura de las distintas etapas episódicas como verdaderas promesas de verificabilidad, a la par que no comprometen decisivamente la intervención del lector. Así puede esperarse cierta inexorabilidad científica y sistemática en el encadenamiento de las acciones, muy propia de la ciencia ficción, y una esperanzadora glorificación y vuelta a los lares familiares de los héroes infantiles, final muy común en la ficción naturalista. La sed por lo desconocido y las garantías tecnológicas podrían operar cualquier juego semántico, pero es indudable que van canalizando el curso de las acciones. Pronto, no obstante, caemos en la cuenta de que aunque la historia se sitúa en un futuro hipotético la extrapolación no se va construyendo sobre leyes científicas sino sobre motivaciones puramente humanas. El rescate técnico, anunciado por Piggy y Ralph desde las primeras páginas, no llega nunca, y el hombre del megáfono, el papá de Ralph y los intentos de Piggy van quedando atrás hasta ser olvidados por entero. Ni los niños se van a salvar por obra y gracia de la ciencia ni la narrativa va a ordenar sus episodios dependiendo exclusivamente de alguna manipulación científica. Al personaje no le controla nadie; sólo su instinto, si éste se vuelve dominador. Hasta que llegue el crucero va a mediar un enorme paréntesis en el que la narrativa se apoyará, no en leyes empíricas y científicas, sino que quedará a expensas de sucesivas alternancias y correspondencias entre leyes éticas, mágicas y metafísicas. Poco a poco el fallo y la ruptura de las leyes em-

píricas se hace más evidente. El mundo de Lord of the Flies va a dejar de gobernarse por las mismas normas que rigen nuestra experiencia cotidiana. Aunque se perciba un nexo causal entre nuestro mundo y el de los personajes y aunque los niños adopten previsiones que nosotros mismos adoptaríamos, vemos cómo se crea un "universo secundario", una realidad paralela que parece sostenerse por sí misma. Piérdase toda esperanza en este universo. Los niños juegan en el paraíso del árbol del bien y del mal, Beelzebub se disfraza de paracaidista muerto y los reactores modernos ponen en escena una conflagración antiquísima. Casi sin quererlo nos hundimos en un pasado en el que es preciso anular el tiempo. Si el encadenamiento episódico refuerza proyectivamente los recursos ficcionales establecidos desde el principio de la narración, las irrupciones fantásticas y el mito contrarrestan esa dirección. Es necesario suspender intermitentemente las exigencias de verosimilitud y de credibilidad. Hasta llegar al diálogo de Beelzebub con Simon vagabundeamos por los confines de lo extraño e insólito, espoleados por el hazar y sin atrevernos a poner en duda el alcance de la desintegración de los niños. Este diálogo exige una suspensión total del marco empírico adoptado desde el principio de la novela. Podemos, además, ir olvidando los impulsos psicológicos del personaje, las ocurrencias infantiles y hasta los mismos miedos. Presentimos que caminar por Lord of the Flies no es descifrar sino evocar, no aventurarse sino rememorar el pasado. Se exige un nuevo--o nuevos--marco de explicación que de razón del cambio experimentado en los personajes, en la causalidad de las acciones y en la predicabilidad de las mismas.

Este nuevo marco de explicabilidad convendría denominarlo "fantástico", entendiendo este término de acuerdo con las precisiones ofrecidas por Frye, Todorov y, especialmente, Darko Suvin, Vax y Samuel R. Delany.<sup>27</sup> Sin necesidad de perderse en la selva de distinciones teóricas presentadas por estos críticos, recalcamos ya desde estos momentos la importancia del aspecto de "ruptura" de las constantes naturalistas que el marco fantástico deja entrever. Esta ruptura afecta sobre todo a las condiciones pragmáticas de las acciones, a su atribución a agentes determinados y a la percepción de las mismas por parte del lector. Como acertadamente ha hecho notar Darko Suvin, en la ficción naturalista el mundo de leyes físicas no guarda una relación significativa con el mundo

27. Nos referimos a los estudios sobre el género fantástico realizados por Northrop Frye (Anatomy of Criticism, Princeton, 1957), Todorov (Introduction à la littérature fantastique, Seuil, 1970), al análisis psicofenomenológico de Louis Vax (La séduction de l'étrange, P. U. F., 1965) y a las precisiones recientes de Darko Suvin ("On the Poetics of the Science Fiction Genre", College English, 34, 1972, pp. 372-382; "Science Fiction and the Genological Jungle", Genre, 6, 1973, pp. 251-273) y de Samuel Delany ("About Five Thousand One Hundred and Seventy-Five Words", texto presentado en el seminario de la MLA sobre la ciencia ficción, el 27 de Diciembre de 1967 e incluido en la antología de Thomas Claeson SF: The Other Side of Realism, Bowling Green, Popular Press, 1971, pp. 130-146).

Por "marco de explicabilidad" convenimos con Jane Mobley ("Toward a Definition of Fantasy Fiction", Extrapolation, II, Vol. 15, Mayo 1974, pp. 117p128) en incluir en el fantástico la creación de mundos mágicos como una de las características fundamentales. Junto a ésta hacemos nuestras también las que Mobley enumera: cualidad poética, cierta multidimensionalidad en la creación espacio-temporal, extravagancia esencial, dimensión mítica y espíritu carnavalesco. Si reparamos en el tipo de verosimilitud contradicha por este marco fantástico, las puntualizaciones de Samuel R. Delany nos parecen decisivas. Según Delany la ficción naturalista viene definida por acontecimientos que podían haber ocurrido, la fantástica por aquellos que no podían haber ocurrido (presuponiendo, claro está, los que no pueden existir) y la ciencia ficción por los acontecimientos que no han ocurrido (incluyendo los que podrían ocurrir o predictivos, los que no ocurrirán y los que todavía



de la ética.<sup>28</sup> La interacción entre los protagonistas determina el curso de la narración y es claramente distinguible tal interacción de la intrusión de fuerzas exteriores o de leyes físicas que pueden modificar dicho curso. La sorpresa, el accidente y el suspense los hemos venido interpretando de este modo en Lord of the Flies, pasando desde un predeterminismo de lo "extraordinario" como causa externa sobre el agente hasta un "determinismo" ético de éste sobre el acontecer. Las oscilaciones entre estos dos modos de predicabilidad de las acciones--accidental puro y causal motivado--han ido modulando el espectro de sorpresas, coincidencias, enigmas y suspenses, presentando como fiel de la balanza a las reacciones psicológicas del personaje. Evidentemente Golding trata de demostrar en la novela cómo el hombre engendra el mal y para ello se precisa algo más que la interacción de los agentes en situaciones extremas o condicionados por causas únicamente externas. Para ello se precisa ante todo cierta interferencia entre el mundo físico y el ético, marco en el que la metamorfosis del agente ha de aparecer más convincente. El lector se pregunta una y otra vez cómo es posible que Jack y sus cazadores vayan a parar al mundo del salvajismo ritual. El mismo hecho de hacerse la pregunta pone de relieve la función y sentido de los mecanismos narrativos que crean estas ilusiones legítimas. Darko Suvin ve en el caso concreto de la ficción fantástica derivada de los mitos trágicos una compensación de

no han ocurrido). A este mismo respecto Louisa Jones hace notar ("The Conte Fantastique as Poetic Fiction: Critical Definitions Then and Now", Orbis Litterarum, XXVII, 1972, pp. 239-240) que no es el hecho verosímil en cuanto tal lo que viola el marco fantástico sino la familiaridad que tiene el lector sobre esa verosimilitud o la experiencia del hecho.

28. Cf. Darko Suvin, op. cit., Genre, VI, Septiembre 1973, p. 254.

leyes físicas por éticas, compensación explicable por la orientación negativa (héroe-víctima-redentor) hacia el protagonista. Comprendemos así cómo la glorificación de Simon compensa míticamente el anonadamiento sufrido en el marco empírico, a la vez que trasciende las incongruencias y coincidencias fatídicas que rodean su sacrificio. La muerte de Simon responde a un marco de explicabilidad que, en razón de su clarividencia simbólica, suele darse por supuesto en relatos fabulados. Por ello, su sacrificio recalca perfectamente las mismas características que ofrece todo ámbito narrativo de tipo fantástico. Lo que la coincidencia, el hazar o la mala suerte parecen cerrar, es abierto por la magia, el animismo o el mito.

Mas no por excepcional y simbólico ha de dejarse de lado el caso de Simon. Su incardinación en el curso de las acciones es enteramente convincente desde un punto de vista naturalista. Al contraponerse en su actuación dos tipos de lógicas, la lectura gana en multiplicidad de ilusiones. La transición no ha sido brusca, en parte porque el proceso repetitivo ritual ha ido en consonancia con la gradación de obstáculos, porque lo extraordinario y accidental se han ido alimentando de motivaciones humanas y en parte porque resulta difícil despegar las reacciones instintivas de los caracteres de su conformación racional y funcional. La ilusión creada por el ajuste de responsabilidades actanciales ha corrido para lela con una trayectoria de culpabilidades. Más aún, la historia presenta paréntesis en los que, perdida toda perspectiva temporal, se gesta simbólicamente la transformación del personaje. Las escenas del juego han sido esencialmente metamórficas. Las siguientes palabras de Nietzsche pueden darnos

a entender por qué: "Becoming and dissolution, building and destruction without moral implication, in eternal innocence, are to be found in the world only in the play of the artist and of the child--The world is the play of Zeus." <sup>29</sup> No es sorprendente que el Zeus de Lord of the Flies anticipe en términos lúdicos esta misma pedagogía:

"I'm warning you. I'm going to get waxy. D'you see? You're not wanted. Understand? We are going to have fun on this island! So don't try it on, my poor misguided boy, or else\_\_" (178).

Mas a pesar de todas estas llamadas de atención y a pesar del poder transformante del juego el lector parece resistirse ins tintivamente a franquear este nuevo marco de explicabilidad. A través de las sorpresas y enigmas precedentes lo "imposible" acababa afianzándose como plausible. Las rupturas fantásticas, sin embargo, insinúan algo más y nos llevan más lejos (al paso de lo plausible a lo posible y de lo posible a lo evenencial), con lo que recuperamos expectativas de verosimilitud simulando reavivar las acciones.<sup>30</sup> Mas a partir de los episodios del juego y de la muerte de Simon estos saltos quedan anclados en una especie de horizonte estable y como investidos de poder evocativo. Lo plausible ritualiza el aliciente sorpresivo y lo posible pierde su virtualidad proyectiva, mientras lo evenencial y contingente rayan con lo trágico. Simon celebra encuentros con el oráculo o reactualiza el

29. Citado por Eugen Fink en "The oasis of Happiness: Toward an Ontology of Play", Yale French Studies, 41, p.29.

30. Estos dos pasos--desde lo plausible a lo posible y de éste a lo evenencial-- reconoce Louis Vax en la formación de la dinámica pseudotrágica que rige el mundo fantástico. Cf. Louis Vax, op. cit., p. 141.

Getsemaní. Jack revive escenas de cazadores primitivos. Magia y simbolismo religioso acordonan las acciones. Hay que renunciar a la explicación y redirigir nuestras expectativas hasta hacernos a este nuevo mundo mágico. En él, el agente puede aparecer manipulado caprichosamente por cierto poder oculto e impersonal o controlar a su arbitrio el curso de los acontecimientos. Queda así menos margen para el hazar y para lo improbable. La acción mágica causa el acontecer. Ralph y Piggy, naturalmente, son presa de este mismo poder, aunque imperfectos iniciadores.

"Didn't you see what we what they did?"  
 .....  
 "It was an accident", said Piggy suddenly, "that's what it was. An accident", his voice shrilled again. "Coming in the dark--he hadn't no business crawling like that out of the dark. He was batty. He asked for it." (194).

El oráculo se cumplió y el juego sigue las reglas de la causación mágica. El accidente es el resultado de las fuerzas misteriosas que rigen las acciones, aunque disculpemos a los culpables, exhaltemos al redentor y rasguemos las vestiduras fantásticas de una posible salvación del agente. Estas fuerzas mágicas afectan a la irreversibilidad de la acción y a la interacción de los personajes de un modo distinto. Unas, producto de la magia llamada imitativa, asimilan la producción de los acontecimientos a otras causas y agentes externos de naturaleza simbólica.<sup>31</sup> El efecto fundamental de estas

31. Sobre la función narrativa de la magia imitativa en los relatos de tipo alegórico ver el imprescindible Allegory: The Theory of a Symbolic Mode, de Angus Fletcher, Ithaca, Cornell University Press, 1964.

fuerzas en la narrativa de Lord of the Flies se aprecia en la ordenación simétrica de los episodios que refuerzan la escisión relacional de los dos clanes a la par que confieren a la lucha dramática un efecto pluridimensional. Las concurrencias, repeticiones, ecos, contrastes y oposiciones de los episodios quedan dirigidos funcionalmente por los efectos de similitud. La dramática aparece estructurada metafóricamente, desdoblándose constantemente y reforzando el proceso dialéctico comprendido en la lucha relacional. De este modo resulta imposible seguir la irreversibilidad conforme a un sólo plano, el literal por ejemplo, sin atender a la estructuración plural formada por la correspondencia de varios planos y contextos, de episodios contrapuestos, de agentes implicados y lógicas simbólicas envolventes.

Otras fuerzas impulsan la dinámica de las fuerzas narrativas de Lord of the Flies por la vía de la contigüidad. Son fuerzas provenientes de la aplicación de la magia contagiosa al encadenamiento lineal de las acciones y de los episodios. Abundan estas fuerzas en los relatos de tipo naturalista, como observó Roman Jakobson, y en Lord of the Flies componen sin duda la columna vertebral de la estructuración episódica. De hecho, la génesis del símbolo "bestia" y su aparición en el contexto naturalista de la novela sólo puede comprenderse a través de la causación mágica. El niño Jack se pierde en la jungla y recibe el "mana" como jefe de los cazadores. Todo lo demás es transferencia de ese poder espiritual: del animal al niño, del niño a los demás cazadores infantiles y de éstos a su mundo circundante. Y no sólo es Jack el transmisor de ese poder. La caracola y el fuego también adquieren poder mágico con el que articulan emblemáticamente y dan cohesión a la narrativa.

Otros objetos (máscaras pintadas, las gafas de Piggy, palos afilados, rocas, castillo etc...) comparten también el encadenamiento mágico-metonímico del universo narrado a la par que realzan el puntado realista de Lord of the Flies. No alimentemos, sin embargo, durante mucho tiempo la ilusión realista si observamos que estos objetos van sugiriendo nuevos significados o abriendo nuevas posibilidades mágico-simbólicas. Como advirtió Angus Fletcher: "The apparent surface realism of an allegorical agent will recede in importance, as soon as he is felt to take part in a magical plot, as soon as his causal relations to others in that plot are seen to be magically based".<sup>32</sup>

Muerto Simón, la novela escoge como destino narrativo un curso decididamente mágico. La relación actancial es una relación que aparece infestada de poderes espirituales en los que permanecen subyugadas y determinadas las iniciativas de los personajes. La acción se ritualiza. Podemos decir que Lord of the Flies va a perfilarse como marcadamente mitomórfica. No entendemos por ésto que trate de recomponer el mito de Dionisio, de Cristo o de la Primera Caída, sino que acaba adhiriéndose a aquellas constantes transhistóricas de estos mitos a través de una fijación de la acción narrativa y de su nuevo contorno simbólico. Y estas constantes mitomórficas son enteramente compatibles con el marco fantástico en el que aparecen encuadradas. Al fin y al cabo son ellas las que dan consistencia formal a los paréntesis de ruptura de las leyes físicas en

---

32.- Angus Fletcher, op.cit. p. 198. Esta observación debe ser tomada en serio por el lector goldiano, sobre todo si se tiene dificultad en conciliar el diseño alegórico de la novela con su obvio realismo descriptivo.

el modo de articular los episodios y acciones. Si a primera vista estas constantes parecen imponer cierto predeterminismo sobre la espontaneidad sorpresiva a que nos ha ido acostumbrando la novela, poco a poco ganamos perspectivas dramáticas más estables. No importa que la estabilidad mítico-mágica sustituya a cierta imprevisibilidad evenencial. Aun dentro de la ritualización de la trama existen posibilidades de sorpresa, de reveses evocativos y recuerdos de las primeras aventuras de la novela.

Estas sorpresas, no obstante, van a ser muy pocas.

La recuperación del origen--la reconquista por el sobrevivir--se desvanece en este nuevo marco de explicabilidad. No hay duda de que al lector le agradaría una vuelta merecida al macrocosmos del mundo adulto, aunque fuera por arte de las leyes mágicas imperantes. La posibilidad de un final arquetípico no es descartable. Pero ambas ilusiones acabarían con el soporte mismo de la dramática, es decir, con la razón misma de la lucha relacional. Debe, pues, proseguirse el combate, avanzar, contrarrestar el efecto de resistencia de las constantes míticas. Las sorpresas van a tener lugar en los puntos de intersección ritual, entre episodios repetibles y secuencias evocadas. De acuerdo con estos puntos de intersección no resultaría difícil delinear el resto de la historia. La impresión es de una dinámica interna contenida y estabilizada, a pesar del ritmo acelerado e inevitable de la acción. Desaparecido Simón, la escisión del agente es llevada hasta sus últimas consecuencias, alternando los dos clanes casi automáticamente. En ambos campos actanciales la muerte de Simón se pierde en la memoria del rito de la responsabilidad. Jack asume el control total de la pequeña sociedad y no precisa

de caracola o de reuniones para hacerse oír. La única ley que rige a la tribu son las órdenes caprichosas. Coloca centinelas a la entrada de la fortaleza y manda vigilar cualquier incursión de los contrarios o la posible vuelta de la bestia( substituida en estos momentos por el cadáver de Simon). La consolidación de su poder se realiza de forma brutal. Asalta a sus rivales de noche y roba las gafas de Piggy para hacer su propio fuego. A Ralph, Piggy y a unos cuantos pequeñines sólo les queda la caracola, símbolo de un orden suplantado. La inversión de posiciones se ha llevado a cabo. Es ahora Ralph y los suyos quienes deben acudir a la fortaleza para poder sobrevivir. El encuentro parodia al de la llegada a la isla. Es el último intento racional de pacificación. Pero la nueva encarnación viva de la bestia(Jack) ha de cobrar sus víctimas. Los gemelos son llevados, maniatados, hasta la fortaleza, mientras Piggy, el ciego y gordito Piggy, cae aplastado por una enorme roca removida por el lugarteniente del jefe, Roger. Ralph corre a refugiarse en la jungla hasta que el fuego o el cordón de cazadores salvajes dé con él. Desgraciadamente el cerco se va estrechando y la ley de la "venganza" se cumple inexorablemente, caza tras caza, episodio tras episodio, cerrando herméticamente la narrativa. Pero ¿no habrá salida mágica por donde escapar? Ralph no ha sido puesto en vano en estas playas ficcionales y, por otro lado, debe quedar algún sobreviviente que recuerde retrospectivamente, a lágrima viva, el camino de la experiencia. ¿Habrà alguna otra razón para perdonar la vida a Ralph? Sólomente los lectores sentimentales dirían que sí. Los más probabilistas y calculadores no verán escape alguno. Y si lo ven ( Ralph puede matar a Jack, recuperar el poder, erigirse en verdadero jefe de la tribu y volver a los días del orden primi-



genio) no caerán de su asombro ante el desconcertante "Deux ex machina" con que Lord of the Flies tiende la mano a Ralph, Jack, Roger y al resto de los niños. Un oficial naval, adulto curtido en la armada británica, es el enviado del cielo-- en el nuevo marco mítico la paradoja no deja de ser trágica--para rescatar a los sobrevivientes del infierno de la isla. A lo lejos un crucero aguarda la recogida.

Hay motivos, ciertamente, para que el lector se resista a levantar el vuelo casi "milagroso" de un escenario teñido de sangre y sembrado de tragedia por doquier. Lo más indicado parece ser que hubiera sido una destrucción total del oponente Ralph, llevando así la caza hasta sus últimas consecuencias y la irreversibilidad narrativa hasta su cumplimiento perfecto. Esto estaba dentro de la lógica trágica de la novela y hasta esos extremos había simulado llegar. Este mismo trayecto de consecuencialidad dramática inexorable es el que, por otro lado, parece seguir todo lector y ratificar la crítica goldiana. Philip Drew, por ejemplo, señaló a este respecto la "arbitrariedad" contextual e inconsistencia alegórica provocada por este final.<sup>33</sup> Un episodio así, surgido como por encanto del abismo de la nada, es difícil de compaginar con el simbolismo de la novela e incluso con la ironía final del fuego salvador prendido para dar con Ralph. James Gindin, por su parte, explicó este "gimmick" como recurso que simplifica y debilita los efectos e implicaciones--tanto dramáticas como metafóricas--que ha ido acumulando la novela.<sup>34</sup> Las objeciones de

33. Philip Drew, "Second Reading", en William Golding's Lord of the Flies: A Source Book, editado por William Nelson, New York, The Odyssey Press, 1963, p.13.

34. James Gindin, "Gimmick and Metaphor in the Novels of William Golding", en su Postwar British Fiction, Berkeley, University of California Press, 1962, pp. 196-206.

estos dos críticos no han sido las únicas y en cierto modo han servido para montar una plataforma de observación crítica que obliga a reevaluar el final de la novela y adoptar precauciones similares en The Inheritors y Pincher Martin. Tanta tinta han hecho gastar los "gimmicks" goldianos iniciados por este final que el lector se prepara casi conscientemente para esquivar todo golpe sorpresivo y saltar el trampolín del último capítulo manteniendo en reserva algunas de las expectativas--¡y opiniones!--que han ido legitimando su experiencia personal durante la lectura.

Desde el punto de vista que ha adoptado nuestra lectura de Lord of the Flies, este último salto es un placer de gimnasia mental (no tan penoso ni obligatorio como pudiera parecer) y el cumplimiento gozoso de una promesa. Paso a paso hemos conseguido en la narrativa repetidas irrupciones de lo imprevisible, sobresaltos, golpes de teatro y del destino, del hazar y de la magia, sucesivos franqueamientos de los distintos marcos de explicabilidad. Este último, naturalmente, nos pilla y no nos pilla por sorpresa. Ni siquiera la infinidad de explicaciones que justificarían este "Deus ex machina" compromete la naturaleza de la irreversibilidad. Al circunscribir este final en un contexto dado, ya sea dramático, estructural o simbólico, nos encontramos ya dispuestos para realizar el salto emotivo en consonancia con el grado de nuestras expectativas previas y sin hacer de la barrera genérica que tal "gimmick" supone el obstáculo principal de nuestra lectura. De momento interesa hacer notar que el marco de referencia en el que nos hemos encerrado durante las últimas páginas de la novela no excluye tal salida. Tal vez baste esto para conferir a tal gimmick su verdadera función de enmarcamiento. Como afirma Erving Goffman, el marco no sólo organiza el significado

--y por extensión podemos decir que no sólo cierra y contiene el final de la novela la totalidad formal de su narrativa--, sino que también determina la participación del lector enmarcado.<sup>35</sup> Y efectivamente es esta doble función del "gimmick" como límite formal y como signo de participación la que permite al lector subir al crucero milagroso de la recogida. Estamos tan acostumbrados a respetar la inviolabilidad de la forma que no caemos en la cuenta de que el significado no se nos da enteramente articulado y que son nuestras continuas desarticulaciones a través de los distintos marcos de referencia las que deben completarlo. Esto supone ir prolongando el juego de participación hasta la última palabra de la novela y de acuerdo con el trayecto emprendido. Partiendo del horizonte inicial de este trayecto podemos asegurar que hasta llegar al punto final el curso de la identificación con los personajes ha aparecido condicionada por un "sí, pero" que permitía elevarnos por encima de ellos y colocar la narrativa como un espejo plano en el que discriminábamos entre las imágenes salvajes de los niños y la nuestra propia más civilizada. Así, naturalmente, los ángulos de incidencia los hemos denominado "desviación", "ruptura", "interferencia", leyes de lo improbable. Pero puede suceder que nos hayamos olvidado de que el espejo no tenía otra función que insinuarnos cómo la ruptura de los distintos marcos tenía que convertirse en "norma" de lectura hasta mostrarnos nuestra verdadera imagen. La función de "norm-breaking", diría Hans Robert Hauss, se ha convertido en "norm-fulfilling".<sup>36</sup> Esta transformación parecía

35. Cf. Erving Goffman, Frame Analysis, New York, Harper Colophon Books, 1974, p.344.

36. Hans Robert Hauss, "Levels of Identification of Hero and Audience", en New Literary History, Vol.V, Invierno 1974, No.2, p.295.

inminente, pues no en vano la interferencia de expectativas seguía oscilando entre estos dos extremos, viéndose comprometida por la abstracción metafórica, el marco fantástico y las leyes míticas. De este modo el lector podía suspenderse estratégicamente y sin compromiso explícito--y a pesar de la numerosas ironías--entre lo ejemplar inalcanzable y lo imaginario, entre lo trágico inimitable y lo cotidiano imitable pero inverosímil. Mas ¿habría así lugar para la catársis purgativa del lector? Hundirse en el melodrama no era posible.

El cúmulo de ironías que este "Deus ex machina" pone en juego avoca a una intervención obligada del lector. Acertadamente Golding ha disfrazado esta intervención con tintes naturalistas que al mismo tiempo que nos impulsan a tomar el episodio de acuerdo con el encadenamiento lineal precedente nos dejan la libertad de escoger entre los niños o el oficial. Podría Golding haber desenmascarado esa ironía con algún otro truco atrevido o altisonante, muy en consonancia con epílogos morales de nuestros días, por ejemplo a lo John Barth: "The reader! You dogged, uninsultable, print-oriented bastard, it's you I'm addressing, who else, from inside this monstrous fiction".<sup>37</sup> Pero no. Golding ha acaramelado la fábula hasta en su violación más ostensible. En beneficio, creemos, del lector. Así lo confesó en su entrevista con Frank Kermode:

Now look, I have a view which you haven't got and I would like you to see this from my point of view, therefore, I must first put it so graphically in my way of thinking that you identify yourself with it, and then at the end I'm going to put you where you

37. John Barth, Lost in the Fun House, New York, Doubleday and Co., 1968, p. 127

are, looking at it from outside. <sup>38</sup>

No hay duda de que este "gimmick" final encaja en una narrativa que ha ido ocultando las estrategias de participación. En cierto modo apunta hacia una ficcionalización de la presencia del lector en la novelística goldiana, una especie de cuadro dentro de un cuadro, casi fuera del mismo marco, que parece invalidar la misma capacidad de representación fictiva de la narración contenida. Por eso podemos jugar a excluirlo o a incluirlo. El empeño de algunos lectores ha consistido en excluirlo, por artificial, incoherente e innecesario para la integridad formal de la novela. Nosotros lo incluimos delimitando su propia función.

El primer criterio que aclara esta función proviene de su incardinación lógica en la consecuencialidad dramática de la novela. ¿Es el episodio del rescate inconsecuente, arbitrario e inconsistente con la lógica de las acciones y de los acontecimientos precedentes? David H. Richter, en su reciente Fable's End: Completeness and Closure in Rethorical Fiction, corrige con acierto la objeción de Philip Drew.<sup>39</sup> El rescate riza el rizo del oportunismo improbable y se acepta como coincidencia. Pero no es enteramente arbitrario. Piggy ha dado su vida por el rescate tras luchar tenazmente por verlo hecho realidad. Jamás trasluce la narración la pérdida total de la ilusión de dicha posibilidad. La isla no es inaccesible, pasan barcos a lo lejos

38. El moralista, según Golding, debe endulzar la lección moral y colocarse fuera del alcance de los disparos críticos. Si la lección moral es terrible será tenido por inhumano y no es extraño que reclamen su cabeza cuando la fábula cala demasiado hondo. Cf. al mismo tiempo William Golding, The Hot Gates, Pocket Books, 1967, p.84 y Frank Kermode, "The Meaning of it all", Books and Bookmen, V, Octubre 1959, p.10

39. Publicado por The University of Chicago Press, 1974. Ver en especial el capítulo III, pp.61-83

y hay una batalla aérea que ha emitido signos inadvertidos por los niños. ¿No pueden aliarse, al menos por una vez, la suerte con la ironía y la coincidencia con el descuido?

Mas hay otros nexos del encadenamiento dramático que legitiman este final. Edwin Muir dice en su The Structure of the Novel que las escenas de una novela dramática postulan un final ante el cual el lector tiene una especie de presciencia de lo que va a venir y es precisamente esto lo que articula y vivifica el tiempo futuro para nosotros.<sup>40</sup> Esta presciencia no es ni más ni menos, a nuestro entender, que una garantía proyectiva de acabar la narrativa en consonancia con el horizonte dramático percibido retrospectivamente. Es decir, es un momento de confirmación de expectativas y una situación que corrobora las posibilidades semánticas de la novela paulatinamente entreabiertas durante toda la lectura. Hasta podemos decir que es un ajuste de cuentas entre el cúmulo de formación de ilusiones y la naturaleza polisemántica textual de la que hablaba Wolfgang Iser. La presciencia de un algo definitivo se apoya, evidentemente, en la necesidad de solucionar adecuadamente el horizonte dramático, mas en esta misma proyección la virtualidad completiva del final juega un papel tan importante como la conformidad con el plan originario y arquetípico. El horizonte dramático ha sobrevivido con base en las constantes irrupciones del sentido, y el lector hará bien en no confundir el presentimiento de algo definitivo con la solución de un episodio concreto. Dicho presentimiento echa sus raíces en la ilusión de acabamiento de expectativas que acompaña al proceso de totalización formal. Al suceder esto es preciso comprobar si el resca-

40. The Structure of the Novel, London, The Hogarth Press, 1967, p.71.

te de los niños en Lord of the Flies presenta un conflicto de posibilidades semánticas o supone, más bien, una conformidad de las mismas aun a costa de los golpes afectivos provocados por dicha conformidad.

Ciertamente, no debe confundirse lo definitivo con lo inminente ni presciencia con expectación. A Ralph le damos ya por cazado y su muerte se nos presenta como inminente al arder la isla. Lloramos su sacrificio y ponemos nuestras expectativas al pie del altar de la catársis inevitable. Pero tal vez olvidemos varios detalles: que el horizonte dramático lo han tramado agentes impotentes, acontecimientos imprevisibles e improbables y que todavía hay cabida--aun consumado el efecto de la lucha relacional--para más irrupciones. Si queremos que Lord of the Flies acabe con el cadáver de Ralph en la playa es porque hasta ese momento las leyes que han gobernado la narrativa han autodirigido el efecto de la lucha hacia un sólo sentido y éste, efectivamente, acabaría consolidándose con la muerte de Ralph. Mas tal consolidación se ha operado ya con su persecución y la consumación cruel de su muerte tendría un efecto obsesivamente trágico. El giro imprevisible hacia el sentido contrario, hacia el origen de la caída, no sólo salva a Ralph, sino a la misma narrativa y, sobre todo al lector, quien identificado en esos momentos con Ralph puede haber olvidado el lugar exacto de su presencia y la naturaleza de su propia catarsis. No debemos olvidar que la formación de ilusiones es posible en razón de la gama de identificaciones por las que atravesamos y por la facultad de arbitrarlas autocríticamente, explorando así la capacidad de participación personal. ¿Nos hemos de sorprender porque un episodio como el del rescate provoque un análisis

retrospectivo de nuestra lectura cuando esta misma operación la hemos venido realizando episodio tras episodio? ¿Acaso el lector ha podido resistir la tentación de echar un cable cognitivo al personaje, de enderezar los entuertos y de liberarse afectivamente? ¿Quién es el héroe de Lord of the Flies? ¿No hemos sentido con los pequeñines, admirado a Simón, llorado por Piggy, sufrido con Ralph y hasta aplaudido a Jack?

La proyección de un algo definitivo con base dramática incluye, pues, una redirección de nuestra función participatoria y no creemos que quedase plenamente subrayada en la novela sin la intervención final del adulto, por lógica e ilógica, motivada o casual, fatal o redentora que pueda parecer para la forma fabulada de la narrativa. Evidentemente, el episodio aparece ambivalente y paradójico, no porque haya contradicción interna entre los episodios finales, sino porque la trayectoria seguida por la subjetividad del lector se ha visto alterada y su distanciamiento reajustado. Precisemos que esta alteración y reajuste marcan el paso de una identificación estética con el héroe hasta otra de tipo moral, hasta la tradicional "imitatio". El camino que ha llevado a la "imitatio" ha presentado, como hemos visto, numerosos obstáculos afectivos y cognitivos; y el del rescate final es el más difícil de remontar por cuanto al lector se le obliga a adoptar una perspectiva que desplaza y duplica al mismo tiempo la seguida hasta entonces. El desplazamiento de perspectiva lleva consigo una modificación del proceso de identificación. Cuesta muy poco, en verdad, no verse a sí mismo en este desplazamiento o no reconocer nuestra propia voz de adultos. Si nos parece lo contrario podemos recordar, con Erving Goffman, la experiencia de la cinta magnetofónica



hasta reconocernos como hablantes y como oyentes.<sup>41</sup> Al llegar al punto final de la novela la "imitatio" se autodescubre como juego irónico. No es a Simon o a Ralph a quien debemos imitar, sino aprender del escarmiento propio puesto en escena por nuestros mejores emuladores, los niños. Hans Robert Jauss llamaría a este vuelco emulativo "identificación irónica".<sup>42</sup> Al lector se le niega un modo de identificación esperado a fin de sacarle de su inmersión participatoria en el objeto estético y dirigirle reflexiva y cognitivamente hacia las condiciones mismas de sus propias ilusiones y de las posibilidades de interpretación. De este modo, reconoce este crítico, la reacción estética se pone en cuestión, ya sea mediante su negación o mediante un reclamo moral.

Ni que decir tiene que no se da aquí una invalidación de la experiencia previa de la lectura, sino una rectificación en aras de un "sensus moralis" claramente formalizado pero que precisaba del granito de arena del lector y de su "conciencia" de actor. Más que saltar al microuniverso del niño para redimirle de la catástrofe, lo que hace el lector es contemplar su propia recogida protegido por una pantalla alegórica que le ha permitido proyectar retrospectivamente las ilusiones. Hay, obviamente, dificultades en alcanzar la anagnorisis final a través de esta pantalla en la que el salto irónico contrasta la identificación afectiva con la evaluación crítica. La dificultad principal parece ser el control de la idea temática sobre la trama. El lector desearía entrar en escena sin tener que

41. Cf. Erving Goffman, op. cit. p. 357. Se refiere Erving Goffman aquí a la extrañeza que acompaña a todo individuo que oye por vez primera su propia voz en cinta magnetofónica.

42. Hans Robert Jauss, op. cit. p.313.

violiar su participación precedente. Por ello rechaza ilusiones que no hayan venido por la vía de la demostratividad dramática y solicita pausas para sus cadencias purgativas. Lord of the Flies concede algunas, pero no garantiza que la solución dramática haya de coincidir con la satisfacción plena de expectativas ya que el acceso a la identificación final requiere algo más que el puro placer en el objeto trágico. El paso desde la fruición estética hasta la afirmación ética ha de darse de un modo irónico. Esta transición la lleva a cabo Lord of the Flies de varias otras maneras. Por una parte, el cambio del punto de vista narrativo desde Ralph hasta el del oficial naval facilita el salto. El cambio contrasta los dos tipos de identificación (actor y observador) por los que pasa el lector y presenta todos los indicios de auténtica intromisión teatral. No basta con superponer el punto de vista del adulto omnisciente de un modo más obvio y recoger los restos de la escenificación fabulada, sino focalizar a través de esa superposición de los dos puntos de vista el salto irónico, dejando patente y a salvo la tesis de la novela. James Gordin se pregunta si la depravación de los niños puede considerarse convincente y completa si en último término los niños son rescatados por el adulto.<sup>43</sup> Y J. D. O'Hara no comprende cómo pueda dramatizarse una condena de la sociedad si al fin es perdonada.<sup>44</sup> Ambas paradojas resultan, evidentemente, simplistas, consecuencia normal de la aplicación de jugadas consabidas de lo verosímil. No hay solamente dos lecturas de la novela, una literal, interesante como su aventura,

<sup>43</sup>. James Gordin, op. cit. p. 203.

<sup>44</sup>. J.D. O'Hara, "Mute Choirboys and Angelic Pigs: The Fable in Lord of the Flies", en Texas Studies in Literature and Language, VII, Invierno 1966, pp.419-420.

y otra alegórica, más o menos ajustada a la literal. El lector que siga estas dos rutas como caminos paralelos llegará decepcionado al encuentro final sin saber hacia dónde dirigirse, o hacia el mar de la desilusión melodramática de un cuento de aventuras o hacia el cielo de purpurina de una alegoría bien rematada. Este mar y este cielo jamás se encontrarán. Y sin embargo, Lord of the Flies ha obligado a unirlos a través de una dialéctica de interferencias perceptivas. Cuando el mar de sangre trágica tiñe las páginas de la novela, el cielo del adulto lo refleja en la conciencia del lector. Tal reflexión no es puro espejismo. En cierto sentido Lord of the Flies estaba destinada a un cierre a manos del adulto, del lector. La caída se había establecido como ley de encadenamiento episódico y había sido el adulto quien la había iniciado. El era su principal agente. El rescate final viene a sacarle de su ocultamiento. Debe el "gimmick" final devolverle la libertad de su sobrevivencia ficcional. Truco o no, algo nuevo empieza para el lector goldiano con esta recogida irónica y casi milagrosa de Lord of the Flies. Tal vez tendrá que reajustar el lector las nociones y hábitos de la "peripeteia" a necesidades menos formales y más personales. Como hizo notar Frank Kermode, "...The End itself, in modern literature plotting loses downbeat, tonic-and-dominant finality, as immanent rather than imminent".<sup>45</sup> A los profetas de la ficción inmanente debiera escuchárseles.

<sup>45</sup>. Frank Kermode, The Sense of an Ending, London, Oxford University Press, 1966, p. 30.

### 3.- Sendas de reconocimiento iniciático.

Se atribuye a Sartre una pregunta aparentemente irrelevante pero cuya contestación exigiría al lector de Lord of the Flies una sinceridad total para llegar a la comprensión de los verdaderos porqués de la novela. La pregunta es: ¿Qué es la literatura ante la muerte de un niño?<sup>1</sup>

Nos imaginamos infinidad de respuestas que pueden dar rienda suelta a tantos saberes literarios almacenados en el mar de los recuerdos hechos historia: cuentos de hadas, mitos, leyendas, relatos fantásticos, de ciencia ficción... Perrault, los hermanos Grimm, Lewis Carroll, Stevenson y el mismo Blake respaldarían respuestas como ésta: el infanticidio no ha sido ni debe ser tocado por la literatura. El niño y su vida son sagrados y su ficción será siempre inmaculada. La premonición nietzscheana debe cumplirse: "...we have art in order not to die of the truth".<sup>2</sup> Y la gran verdad, al menos para románticos, victorianos y eduardianos, ha sido que el niño es inocente y su ficción debe ser incontaminada.

Pasos atrás en el curso del tiempo nos obligarían a dejar de lado los asaltos anormales y precoces del adulto bastardo para poder aventurarnos en la infancia de la literatura. La pregunta debiera formularse de la forma

1. Citado por André Green en "La déliaison", Littérature, No. 3, Octubre 1971, p. 51.

2. Cf. Michael Holquist, "What is a Boojum?, Nonsense and Modernism", Yale French Studies, 43, 1969, p. 164.

siguiente: ¿Qué ha sido el niño en la infancia de la literatura? ¿Ha sido categoría humana, puro ser mítico o apenas ha pasado por esa etapa de "matricidio mitológico" que Erich Neumann asigna al infante al desprenderse de la relación maternal primaria?<sup>3</sup> ¿Se registra algún infanticidio en Los caballeros de la Tabla Redonda, Merlín el Mágico o Las mil y una noches? Entre los residuos de mitos arios, persas, hindúes, griegos o romanos subyacentes en esas narraciones no encontramos ninguna tumba de héroe infantil sacrificado. Asimismo, el mundo de la épica medieval, en el que al decir de Georg Lukacs el héroe no es jamás un individuo, prefiere enhebrar en el destino personal de dichos héroes imágenes de adultez madura y plena.<sup>4</sup> ¿Será acaso la figura del niño divino la que queda tenuamente configurada en Tristán e Isolda, Chanson de Roland, Canto de los Nibelungos, Mío Cid, Beowulf, Romance de la Rose o es más bien el sello imborrable de un Mesías redentor o de un Zeus omnipotente?

Responder estas preguntas supone ya constatar la historia de un infanticidio/deicidio en un tiempo primigenio en el que "el sacrificio" era el pan de cada día de los dioses. ¿Qué es la literatura ante la muerte de un niño? Debemos seguir caminando hacia atrás y contestar la pregunta escapándonos de lo literario y cobijándonos en lo preliterario o, al menos, en lo prehistórico. La arqueología del niño primordial ha descubierto en su arquetipo diversos mitologemas del niño-

3. Erich Neumann, The Child, traducido al inglés por Ralph Manheim, London, Hodder and Stoughton, 1973, pp. 111 y siguientes.

4. Georg Lukacs, Teoría de la novela, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 70.

dios, del único y uno "filius ante patrem", como diría C. Kéreny.<sup>5</sup> Es muy probable que en las características de futurabilidad, de unidad y pluralidad que reconoce Jung en este arquetipo median metamorfosis que implican la muerte verdadera, una disociación que acabó con los atributos ambivalentes. ¿Cómo, si no, vinieron a la vida los dioses? Cualesquiera que sean los rasgos que acompañaron a esa disociación interesa ver en ella las raíces metamórficas de orfandad, de abandono, de soledad, de encarnación intermitente, de semidivinización, de fortaleza milagrosa, de hermadroditismo e indivisibilidad. Tal vez es por esto por lo que la literatura, que insistentemente desearía resolver las contradicciones inherentes en la dialéctica de esas metamorfosis, se sienta impotente ante la muerte de un niño. No puede la literatura narrar la muerte de su propio nacimiento porque éste, encarnado en el niño primordial, es invencible, como sugiere Jung. Sería esto un intento cruel, un suicidio vano e irreparable. El niño, en palabras del propio Jung, "represents the strongest, the most ineluctable urge in every being, namely the urge to realize itself. It is, as it were, an incarnation of the inability to do otherwise equipped with all the powers of nature and instinct, whereas the conscious mind is always getting caught up in its supposed ability to do otherwise."<sup>6</sup>

Aventuremos ya que la literatura funciona precisamente en razón de las ilusiones creadas por la supuesta capacidad de hacer de "otro modo", es decir, de relatar muertes

5. Ver C. G. Jung y C. Kéreny, Essays on a Science of Mythology, Bollingen Series XXV, Princeton, 1969, pp.27 y 84. Los rasgos definidores del arquetipo del niño divino los tomamos de aquí mismo.

6. Ibídem, p.89.

infantiles. Y lo más asombroso es ver cómo la ficción suele cerrar el ciclo de ilusiones creadas por estas muertes entonando un canto a la repetición de una misma muerte. ¿Qué es la literatura ante la muerte de un niño? ¿Qué ha hecho la literatura ante la invencibilidad del arquetipo "niño"? Una respuesta puede irse abriendo camino: ficcionalizar su muerte simulando su invencibilidad. Otra: celebrar la infancia propia del lector recreando el aspecto infantil del adulto, ritualizar al "puer aeternus". Si estas respuestas resultan incomprensibles aceptemos esta invitación: toma y lee Lord of the Flies.

Efectivamente, la primera novela de William Golding es una invitación a descubrir las posibilidades de la literatura ante la muerte del niño-adulto. Es una invitación a ritualizar ficcionalmente al "puer aeternus", a celebrar su invencibilidad arquetípica y a hacer visible su invisibilidad. Es, podemos desvelar ya la paradoja, una experiencia iniciática para el lector, un rito de lectura que consiste en recorrer la propia infancia a través de un ceremonial antiquísimo. Mas precisemos el alcance de este rito. Como en toda celebración ritual, la experiencia de la lectura corre el riesgo de quedarse en puro ceremonial y perder eficacia y virtualidad significativa. Es decir, el hecho de que el neófito-lector conozca a la perfección el código del ceremonial que guía su lectura--alusiones míticas, esquemas y motivos rituales, monomitos básicos--puede comprometer el proceso transformativo y creador de la participación ritual. Más que en ningún otro tipo de iniciación, al neófito de Lord of the Flies se le exige que la "actualización" en presente de las estructuras narrativas genere disposiciones espontáneas de

respuesta y participación, aun derivadas de un pasado recibido como ejemplar. Esta es sin duda la empresa hermenéutica que trata de resolver el dilema que acecha a todos los afiliados a la crítica mítico-arquetípica.

Hay, en efecto, en Lord of the Flies, mitemas explícitos y resonancias rituales implícitas que a primera vista impulsan al lector a respetar al máximo la estructura narrativa en razón de una fiabilidad formal para con los cánones críticos formulados por Northrop Frye, Richard Chase o Philip Wheelwright, respaldados filosófica y psicológicamente por las teorías de Ernst Cassirer, Sigmund Freud, Carl Jung, Otto Rank y corroborados por los trabajos de los antropólogos Frazer, Jensen, Kluckhohn, Leach, Turner y Lévi-Strauss, entre otros. Los elementos constitutivos del ceremonial participatorio subyacente en Lord of the Flies son bien conocidos. Todo depende del objetivo propuesto en el rito de entrada: hacia los ritos de vegetación, hacia los misterios de Eleusis, hacia la transmisión de la autoridad regia o hacia el mismo origen del ritual. Los puntos de llegada son casi siempre los mismos (templos de Adonis, Osiris, Nemis, Dionisio o Cristo) y los trayectos iniciáticos se asemejan básicamente. Estos mismos puntos de llegada suelen ser mitos (validan simbólicamente el proceso ritual, garantizan las constantes de lo relatado como acontecimiento existente fuera del texto) y los trayectos responden al carácter dinámico y repetitivo de los ritos. Lo importante es realizar este ensamblaje encajando perfectamente la estructura narrativa con la "mítica". La participación del neófito-lector debe conjugarse, según Frye, con la "recurrencia" como principio organizador (estructural) de un movimiento inductivo que va hacia el arquetipo,



movimiento que sigue los contextos melódicos y armónicos de las imágenes. Participar en este movimiento es algo más difícil de lo que parece y nos tememos que los límites que impone el mito como paradigma ("myth ultimately means mythos, a structural organizing principle of literary form"<sup>7</sup>) son evidentes, por mucho que seamos dados a deslizamientos mitopoéticos. Nisiquiera una distinción clara entre rito y mito pueden liberar al lector de los moldes restrictivos que cercan el campo de lectura, sobre todo si hacemos del rito una forma suprema de mecanismo narrativo.

In ritual, afirma Frye, we may find the origin of narrative, a ritual being a temporal sequence of acts in which the conscious meaning or significant is latent: it can be seen by an observer, but is largely concealed from the participators themselves. The pull of ritual is toward pure narrative which, if there could be such a thing would be automatic and unconscious repetition.<sup>8</sup>

La implicación es clara. Cuanto más ritualizada se presente la estructura menos activa ha de ser la participación. Leer en este caso es una experiencia repetitiva por excelencia, una actividad motivada casi automáticamente, el ceremonial del rito por el rito que transforma inconscientemente nuestra lectura en gimnasia cuasi extática. ¿Valdría así la pena celebrar la regeneración ficcional del niño eterno? ¿No ha sido el impulso inicial de la crítica arquetípica diametralmente opuesto, es decir, acudir al mito en búsqueda de la originalidad, creatividad y fecundidad? La tarea de realizar una lectura ritual es, sin duda, ardua. Y la mayor dificultad

---

7. Anatomy of Criticism, Princeton, 1957, p.341.

8. Northrop Frye, "The Archetypes of Literature", en Myth and Literature, ed. por John Vickery, Lincoln, University of Nebraska Press, 1969, p.93.

estriba en asignar al lector la doble función de maestro de ceremonias y de iniciando. Como maestro de ceremonias es forzoso que se tenga que ver obligado a descifrar la estructura narrativa de un modo centrípeto, como objeto textual configurado por elementos míticos y rituales. El mismo término de configuración implica un modo de mediación artística determinado y estereotipado. Numerosos motivos y mitemas se han puesto de manifiesto realizando "traslaciones" de contenido que a la par que clarificaban la simplicidad de los diseños narrativos reflejaban la imposibilidad de llevar a cabo la transición creadora ya señalada por Frank Kermode: el paso de una literatura que funcionó sobre los supuestos imitativos de un orden dado a otra cuyos supuestos consisten en crear ese orden como unidad autoindependiente.<sup>9</sup> La transición presenta, evidentemente, problemas que a veces comprometen las pautas de lectura, como son la pérdida de la coherencia estructural, cierta fragmentación del carácter global de la historia, la aparición de zonas textuales incomprensibles y la desviación del efecto sinóptico formal.

La actitud instintiva de aquellos lectores no hechos a estos juegos de fragmentación formal consiste en primer lugar en asirse a aquellos motivos, arquetipos, metáforas totalizantes o moldes mítico-rituales que mejor y más consistentemente reflejan y subrayan la totalidad de la narrativa a la vez que orientan la posición del lector. En este sentido las tablas clasificatorias de Northrop Frye o el esquema "monomítico" de Joseph Campbell perviven como guías valiosas. Como observa Charles W. Eckert en el caso de la épica,

9. Cf. William Righter, Myth and Literature, London, Routledge and Kegan Paul, 1975, p.100.

el conjunto de motivos puede muy bien recomponer el argumento de la historia novelada como algo que ha permanecido intacto a través de los procesos de transmisión oral.<sup>10</sup> Aunque en el terreno de la tradición escrita las condiciones de transmisión son bien distintas, el riesgo de que los motivos o moldes míticos se impongan como paradigmas científicos de interpretación hacen pensar en lo reducida que habrá de ser la participación del lector, por muy cambiante que sea la nueva perspectiva bajo la que se presenta la historia. Naturalmente, no es cometido del lector recomponer arbitraria y caprichosamente las estructuras narrativas a expensas de los vehículos formalizadores. Existe toda una gama de expectativas en el lector que sólo salen a flote a través de la confrontación de los rasgos virtuales entre el mundo del mito y el de la realidad actual, un proceso constante de apropiación basado en movimientos del pasado, una generación del significado que presupone ese contraste diferencial y que pondrá a prueba la capacidad selectiva del lector. Y esto es posible si en los procesos de información, de configuración y de estructuración contamos con el lector como elemento activo e indispensable.

Por esta razón, lo que ha dado por llamarse "aspectos rituales" de tal o cual obra lo vamos a denominar en Lord of the Flies "modos de participación ritual", partiendo del lector como agente-neófito de este proceso. No resulta muy difícil llevar a cabo este rito en Lord of the Flies si avanzamos un ceremonial metodológico connatural con la actividad repetitiva y proyectiva del participante y con los modos de

---

10. Charles W. Eckert, "Initiatory Motifs in the Story of Telemachus", en Myth and Literature, ed. por. John B. Vickery, ed. cit., p. 163.

estructuración propia del rito. Las siguientes premisas, elaboradas por Stanley Edgar Hyman, sientan algunas de las bases que nos servirán de punto de partida.<sup>11</sup> Según Hyman una lectura ritual (reconstrucción de una narrativa formalizada en torno a un rito, según él) debería dar cuenta de los siguientes aspectos y operaciones:

- a) - Relacionar problemas de origen, de estructura y función sin limitarse exclusivamente a consideraciones genéticas entre la forma y el mito informante.
- b) - La estructura, si es de origen ritual antiguo, anónimo y colectivo, será intrínsecamente dramática ("dromenon" o cosa hecha), aunque sujeta a evolución incesante.
- c) - Los criterios dinámicos mediante los que evoluciona la estructura hacen que ésta sea accesible en términos formales de estructuración literaria, de principio de organización gestáltica, y conlleva operaciones similares a las descubiertas por Freud en los sueños--escisión, desplazamiento, proyección, multiplicación, racionalización, elaboración secundaria, interpretación--o similares a los principios de completividad ("completion") y de cumplimiento de expectativas concebidos por Kenneth Burke.
- d) - La función exhibe un aspecto cambiante (adecuación a necesidades sociales) y otro inmutable (preservador de un esqueleto estructural).

A la vista de estas premisas Hyman presiente que una lectura ritual no deberá contentarse con recobrar una eficacia desgastada y perdida por el tiempo, sino engendrar, a modo de

11. Stanley Edgar Hyman, "The Ritual View of Myth and the Mythic", en Myth and Literature, ed. por John Vickery, ed. cit., p. 49.

gratificaciones fantásticas, una virtualidad significativa nueva que puede resultar tan carismática o más como la experimentada por los iniciadores del rito o sus más cercanos rememoradores. De hecho, pensamos, importa poco la distancia histórica o incluso el modo de pervivencia del rito con respecto al acontecimiento fundante (siempre misterioso y oculto) sino más bien el distanciamiento y la adhesión simbólicas operadas en el neófito por la eficacia de lo ejemplar y la dialéctica de la práctica repetitiva. Leer ritualmente equivaldrá de este modo a participar en la actividad creadora del rito. En opinión de Clyde Kluckhohn, debemos percibir en la obra la obsesiva persistencia de lo repetitivo como proceso genuino de "formación reactiva", mecanismo que reduce la anticipación de amenaza y de catástrofes y que supone un esfuerzo titánico por ofrecer al futuro un simulacro de seguridad.<sup>12</sup> Es evidente que una lectura ritual de este tipo provoca expectativas de lo familiar y de lo desconocido y que los mecanismos de asimilación y de adaptación psíquica determinan la eficacia y el curso de nuestra participación. El cómo de esta participación es lo que tratamos de descifrar en Lord of the Flies.

Al hablar en términos de "neófito-lector" o de "iniciando" hemos ido dejando entrever el molde ritual que guía la lectura iniciática de Lord of the Flies. Nos referimos a los ritos de iniciación o "rites de passage" tan estudiados con detalle y esmero poético-religioso por autores como Arnold Van Gennep, Lord Ragland y Mircea Eliade.

---

12. Clyde Kluckhohn, "Myth and Ritual: A General Theory", en Myth and Literature, ed. por John B. Vickery, ed. cit., p. 43.

La elección de estos ritos como esquemas iniciáticos de nuestra lectura no es ni mucho menos fortuita. Tampoco es arbitraria ni pretende establecer criterios de lectura ajenos a los sugeridos por mitos concretos, por motivos o resonancias mitológicas. La insistencia de James Baker por asegurar una consistencia estructural de Lord of the Flies basada en la tragedia griega nos parece aceptable e inseparable de la delineada aquí si lleváramos hasta sus últimas consecuencias la pervivencia de los motivos iniciáticos de los misterios de Eleusis. El paradigma iniciático de Lord of the Flies lo percibe cualquier lector conocedor de la tradición clásica. Bernard S. Oldsey y Stanley Weintraub recalcaron ya esta dimensión.<sup>13</sup> William Nelson incluyó en su antología sobre la novela unos textos complementarios de Jung, Freud, Frazer, Campbell y Montagu destinados a abrir el apetito por lo ritual. Robert J. White ha destacado convincentemente las connotaciones clásicas del motivo de la bestia en su "Butterfly and Beast in Lord of the Flies".<sup>14</sup> Asimismo E.C. Bufkin, Bruce Rosenberg y Hélène Cixous-Berger han recogido con acierto la atmósfera iniciática que permeabiliza la narrativa.<sup>15</sup> Recientemente, A. D. Fleck ha mostrado aspectos rituales concretos --transmisión del poder regio, función de

13. Cf. Bernard S. Oldsey y Stanley Weintraub, The Art of William Golding, Bloomington, Indiana University Press, 1968, p. 31 y siguientes.

14. Modern Fiction Studies, X, Verano 1964, pp. 163-170.

15. Remitimos a los interesantes estudios: E. C. Bufkin, "Lord of the Flies: An Analysis", The Georgia Review, XIX, No. 1, Primavera 1965, pp. 40-57; Bruce Rosenberg, "Lord of the Fire-Flies", The Centennial Review, XI, Invierno 1967, pp. 128-139 y Hélène Cixous-Berger, "Mode allegorique et symbolisme ironique d'une ethique des ténèbres", Les langues modernes, Septiembre 1966, pp. 40-53.

la víctima propiciatoria y motivos del dios sacrificado-- con referencia directa a los mitos de vegetación tal y como los encontramos en Frazer.<sup>16</sup> Difícilmente puede recorrerse Lord of the Flies sin ser llevado por la celebración de alguno de ellos. Pero ¿es esa celebración algo puramente evocativo? ¿Es pura nostalgia fictiva de algo irrecuperable?

El molde de los ritos de iniciación nos parece el más acertado para leer esta novela ritualmente por crear aquél tensiones y oscilaciones de identificación y de apropiación de significado por parte del lector que corren parejas con el ajuste formal entre proceso y estructura, dinámica y estática narrativas y proyecto y trayecto novelado. El lector recorre escalonadamente las fases iniciáticas de "separación", "transición" y "reincorporación" sin desviarse del encadenamiento episódico, acompasando dramáticamente la experiencia de los niños y experimentando cognitivamente y psicológicamente la incertidumbre y las ambigüedades engendradas a nivel semántico. La participación es una auténtica experiencia metamórfica, un verdadero ejercicio de reconocimiento de contradicciones secretas e íntimas, un desciframiento del sentido basado en la eficacia repetitiva de los acontecimientos, en la superación de las pruebas aparentemente milagrosas e inexplicables y, en definitiva, una revelación nueva de las condiciones éticas y ontológicas del propio lector.

Las fases de "separación" y de "reintegración" encuentran encaje perfecto en la caída de los niños en la isla y en su rescate final. El ajuste analógico de episodios

16. A. D. Fleck, "The Golden Bough: Aspects of Myth and Ritual in Lord of the Flies", en la antología On the Novel, ed. por B.S. Benediks, London, S. M. Dent and Sons, 1971, pp. 189-205.

no es, claro está, tan fundamental ni tiene por qué recom-  
 poner exactamente el ritual, pero la fidelidad de Lord of  
the Flies a dicho molde es relevante. El ritual comienza  
 precisamente desde las primeras líneas y agrada reconstruir-  
 lo. Varios hechos y episodios compondrían la entrada en el  
 terreno sagrado: Piggy y Ralph deshaciéndose de la maleza,  
 el encuentro con la caracola--llamada iniciática--, la apari-  
 ción del coro de cantores y la exploración de la isla ("imago  
 mundi"). Otros detalles completan la ruptura con la infancia  
 y con el universo materno: muerte del aviador, congojas de  
 Piggy y de algunos pequeñuelos, cambio de nombre, elección  
 del jefe, asignación de funciones y transformación del grupo  
 de cantores en cazadores. La entrada en el más allá se hace  
 patente en los adentramientos de Jack y de Simon en la jun-  
 gla, éste en búsqueda de un recinto escogido (evocación del  
 "anaktoron") en donde inicia su viaje simbólico con la pér-  
 dida del conocimiento y aquél mediante su contacto con el  
 mundo de los animales. El baño en la playa y el fuego en  
 la montaña componen otros precedentes purificatorios. Vendrán  
 luego las procesiones rituales de la caza de cerdos y tras  
 ellas las torturas, pesadillas y pruebas del viaje iniciáti-  
 co. Un chiquitín pierde la vida abrasado en el fuego; otros  
 tienen diarrea y no se hacen al ritmo de la naturaleza.  
 Hacen su aparición los miedos y las envidias personales, se  
 descuidan las tareas asignadas y poco a poco los neófitos  
 acaban siendo reducidos a un estado casi prenatal y embrio-  
 nario (auténtico "regressus ad uterum"). El disfraz de la  
 pintura en las caras de los cazadores había anticipado este  
 retorno. Escenas como las del debate nocturno parodian las  
 etapas de instrucción de mano de los guardianes (adultos)



a la par que reflejan el estado de descomposición a que han llegado. Se presagia al mismo tiempo la entrada en el vientre de algún monstruo ("squids", "ghost", "beast"), la vuelta al seno de los seres ancestrales y a la región de los Hades. La búsqueda de la bestia imaginaria evoca este "passage" hacia el antro de los muertos. La escenificación de luchas ejemplares entre las divinidades encuentra viva dramatización en las peleas entre Ralph y Jack. La presencia de existencias demoníacas, de antecesores míticos en forma de animales y bestias de presa es frecuente en esta etapa de asimilación de los neófitos a los espíritus de los dioses y de los antepasados. Lord of the Flies ofrece una versión grotescamente fidedigna de esa presencia: el paracaidista corrompido y, si queremos, el mismo Beelzebub en forma de cabeza de cerdo. Simon y luego Piggy son los escogidos por los dioses de Lord of the Flies para ese sacrificio. Simon, por su parte, ha ido realizando su ritual shamánico de figura elegida. Su iniciación presenta rasgos muy definidos: ataques asmáticos, aislamiento y huida a la soledad de la jungla, comportamiento ejemplar, incompreensión, subida heroica a la montaña, visión anticipatoria de su muerte y regeneración acuática como consagrado. La regeneración de los demás niños--los ritos de iniciación son llamados también ritos de nacimiento y de regeneración--no se opera, como en los ritos primitivos, hasta que no se hayan completado con la manifestación de los "sacra" o "epopteia" final, así denominados en los ritos de Eleusis. Esta

17. Cf. Victor Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage", en Man Makes Sense: A Reader in Modern Cultural Anthropology, colección de ensayos seleccionados por Eugene A. Hammel y William S. Simmons, Boston, Little, Brown and Co., 1970, p.363.

revelación, que según Jane Harrison, incluye acciones (lo hecho), instrucciones (lo dicho) y manifestaciones de lo sagrado, acaba revistiendo en Lord of the Flies sorprendente originalidad. La muerte de Simon, los asaltos de Jack a la cabaña de Ralph, la aniquilación de Piggy, el establecimiento de Jack como líder despótico y la caza final de Ralph ponen de manifiesto que la revelación de lo real--percibida a través de la voz del narrador omnisciente--es sinónima del descubrimiento de la propia naturaleza y no de la substitución de tradiciones culturales, pálido reflejo de rasgos cosmogónicos, teogónicos o míticos. Vuelven los niños renacidos al dominio del adulto y es el lector quien los reintegra--y se reintegra--a la condición propia de regenerados.

Esta simple yuxtaposición del esquema ritual y de la dramatización episódica de Lord of the Flies deja ya entrever la virtualidad iniciática de una lectura que no se puede reducir sólo al ceremonial de la evocación paralela. Por más que construyamos la analogía con precisión y atino jamás recobramos el significado iniciático del rito evocado. Hay razones profundas que nos obligan a dar al mito lo que es del mito, a la historia lo que es de la historia y a la ficción lo que es de la ficción. Estas razones nos impulsarían por un lado a respetar los dominios del espacio, del tiempo y de la causalidad al hablar de vestigios, de recuerdos y de génesis culturales. Por esta dirección vaga la ficción nostálgica y evocativa (¡y seguirá vagando!). Pero por otro lado sentimos la necesidad de superar esos dominios sincronizándolos a través de imágenes primordiales, de moldes permanentes, de arquetipos y de principios organizadores de representaciones ulteriores. Aun así, el inconsciente

colectivo no echa fácilmente una mano al lector y se cobija en su sombra numinosa. Es preciso buscar algo, por misterioso que sea, que legitime comportamientos, modele actitudes, justifique la participación del lector y de una razón del paradigma iniciático. Siempre existirá algo que escape a la comprensión del iniciando. Y este algo no son sólomente datos, escenas o momentos pasados. Es algo más. Es parte del propio yo que parece quedar detrás de la pantalla de Lord of the Flies. En esta pantalla constatamos cómo nuestro primer movimiento es de "separación" y de aproximación al mismo tiempo, pues Lord of the Flies parece situarse como en la otra orilla, familiar y extraño a la vez, como ejemplar y accesible, conocido y desconocido, descifrable e indescifrable. El ceremonial de entrada no es otra cosa que un efecto de refracción amenazante, una sensación de que pertenecemos al mundo novelado y que no podemos salir de él. Juega Lord of the Flies a seducirnos y a decepcionarnos. Deja intacta la supremacía de nuestra identidad y la compromete al mismo tiempo. Juega a mostrarse y a ocultarse poniendo en juego nuestra proximidad, desfigurando su propia intención y hasta deformando la verdad ostensible para mejor revelarla con nuestros engaños. La isla puede ser un Edén, un refugio, un templo iniciático, un patio de escuela o un infierno. Los niños son como nuestros niños, tal vez hijos de nuestros hijos, padres de nuestros padres, tipos y antitipos de figuras pasadas y venideras, imágenes del "puer aeternus". Sin darnos cuenta este marco introductorio se va convirtiendo en un escenario fantástico en el que el iniciando-lector se contempla a sí mismo. Las paradojas del otro--de la obra como

objeto, de la entidad textual--transparentan rasgos similares, diferentes, contrarios y opuestos a los del propio yo. El neófito queda atrapado en las redes de un proceso de "revelación-ocultamiento" de su propio inconsciente. Cuando hablamos de "estrangement", de alienación o de desplazamiento tenemos muy en cuenta esta tensión originariamente doble. Los estudios de Freud sobre el Moisés revelan que la emoción estética resí de precisamente en esta tensión percibida como "un efecto sentido como ocultación a la comprensión", como "una inversión del movimiento por el cual el interés hacia la obra se convier te en lo que la obra nos interese y donde la exploración de la que previamente fue objeto se convierte en cuestión que afecta a su observador".<sup>18</sup> Podemos estar en las primeras pá-  
ginas de Lord of the Flies más cerca del microcosmos de la isla que del nido de las Home Counties, más protegidos por el calor y cuidados maternos de la tía de Piggy o el papá de Ralph que desamparados por la madre naturaleza, más extasiados por los ritmos antifonales de los cantores de un coro catedralicio que aterrados por los gritos de unos pequeños cazadores. El movimiento oscilatorio, el "espacio flotante" que van creando las primeras páginas de la novela parecen tender un puente entre dos caras del yo del lector que dan a dos polos diferentes: adulto-niño, mundo-isla, civiliza-  
do-primitivo; pero muy pronto e intuitivamente percibimos que si ese espacio aparece como flotante es porque hay fuer-

18. André Green, "La interpretación psicoanalítica de las producciones culturales y de las obras de arte", en Sociología contra psicoanálisis, traducida del francés por Carlos Ayala y editada por Umberto Eco, L. Goldman, Roger Bastide et al., Barcelona, Martínez Roca, 1974, p.34.

zas en la dinámica de nuestros deseos que hacen imposible el establecimiento de una relación estable con la realidad presentada.<sup>19</sup> El neófito-lector de Lord of the Flies, aun reclamado y seducido por un pasado mítico e histórico y espoleado por un presente reconocible, se sitúa entre lo real y lo imaginario, a medio camino del principio de placer y del de la realidad, incapaz de emanciparse enteramente de ese espacio oscilante, pues éste no perturba ni el espacio onírico ni el de la temporalidad. Los críticos psicoanalíticos concebirían este primer movimiento iniciático del lector como actividad de "desligazón" ("Entbindung", "déliaison") de las energías libres concentradas.<sup>20</sup> Esta desligazón, obediente a la lógica de los procesos primarios y regida por el principio de placer, recarga la energía psíquica al máximo hasta obtener el mayor placer posible desde el momento mismo de la descarga. Inaugura así la lectura el compromiso del Eros, compromiso en el que los procesos de repetición, condensación, desplazamiento y redoblamiento siguen también la alternancia de las operaciones energéticas de ligazón y desligazón que ponen en evidencia la oposición y fluctuaciones del yo. Los constantes interrogantes que nos asaltan apenas nos adentramos en las páginas de la novela dejan transparentar el

---

19. La expresión "espacio flotante" u oscilante la tomamos de Jean-François Lyotard, Discours, Figure (Paris, Klincksieck, 1971, p. 382). Esta dimensión de la obra como objeto transicional difiere, no obstante, del lugar metafórico localizado por Winnicott entre el escritor y el lector (espacio potencial). Lyotard habla de objeto transicional con respecto a la realidad o contexto referencial de lo narrado, a la oscilación entre lo real y lo imaginario, entre un dentro y un afuera, entre "discours" y "figure". André Green, por su parte, concibe este campo oscilatorio como un doble del espacio creador del autor que comparte el lector (op. cit., p. 44).

20. Cf. André Green, op. cit., 38.

antagonismo entre energía libre y ligada. Por una parte quisiéramos romper la barrera que nos imponen los diálogos, los episodios y los capítulos y buscar, de acuerdo con los impulsos de nuestros deseos, el sentido de la obra como algo terminado, la solución de los enigmas y el placer de una fascinación total. Por otro lado nos retienen evocaciones, unidades temáticas y limitaciones de la estructura, nexos lógicos e imágenes fragmentadas que restringen las perspectivas temporales. No es posible salirse de este juego de construcción-deconstrucción de los espacios y de las formas a que nos someten las operaciones del deseo. Podría decirse que el terreno sagrado del iniciando de Lord of the Flies se encuentra horadado por una semántica del deseo y que el proceso iniciático consiste en el "accomplissement de désir certes par les désarticulations effectuées, mais accomplissement temperé par le fait que la mobilité des investissements circule toujours dans un espace secondaire temporel".<sup>21</sup> En este cumplimiento juega un papel fundamental la repetición de una pérdida irre recuperable, la evocación del origen y la ilusión de recrear la estabilidad primigenia de las iniciaciones cosmogónicas.

Las incursiones psicoanalíticas acuden al escenario de la actividad de la fantasía (actividad fantasmática) para presenciar la interacción entre procesos primarios y secundarios y ver cómo modelan el deseo, cómo exhiben el compromiso entre Eros y la pulsión de la muerte. El hincapié en esta problemática energética parece hacer olvidar el aspecto gené-

21. Gilles Lipovetsky, "Travail, Desir", Critique, XXIX, No. 34, Julio 1973, p. 626.

tico de la vuelta a los procesos primarios. No cabe duda de que la oscilación de las operaciones energéticas de ligazón y desligazón salva la circularidad estructural de la fantasía. En Freud el modelo infantil no parece admitir ya interpretaciones exclusivamente genéticas. El retorno hacia un origen mítico localizado y encontrado "realmente" en el relato es ambiguo y apunta más hacia una huida de lo lógico y racional que hacia una identidad entre los procesos del sueño y de psiquismo infantil. Como ha observado Jean Starobinski en el caso de Las confesiones de Rousseau, es la estructura de la fantasía la que sostiene el relato como mito de búsqueda de un nacimiento imposible. Es la fantasía la misma figuración y desfiguración del relato. La ambigüedad reside pues, según Starobinski "dans un sens fondamental qui, quels que soient ses cheminements, envient à un retour vers une origine (avec par exemple la Scène primitive) vers un noyau présumé du fantasme qui serait, en définitive, le fantasme lui-même. On aperçoit ainsi le lien entre le cycle et le fantasme: l'innommable reste au coeur de toute répétition. Le projet de 'tout dire' en découle".<sup>22</sup> La entrada en el terreno iniciático textual queda así acortada. Podemos ir ya entreviendo por qué Lord of the Flies mitad oculta y mitad revela al niño y al adulto, a la isla y al mundo. Es como una pantalla deformadora, no sólo de la intención del autor, de relatos evocados como primigenios o de historias victorianas hechas fantasía, sino de nuestra propia actividad psíquica. Y esta deformación--que no culpa a la histo-

22. Citado por Catherine Backès-Clément, "La stratégie du langage", en Littérature, No.3, Octubre 1971, p.17.

ria primitiva ni a los traumas infantiles--se presenta como escenario dramatizado de la estructura de nuestra fantasía. Podemos despejar ya del horizonte iniciático dos incógnitas: la del acontecimiento histórico fundante de la humanidad y la de los traumas infantiles (o genética). Mas si hacemos esto es tan sólo para abriarnos mejor el camino. Lord of the Flies también conjuga repetidas veces estas incógnitas. Tendremos que ir, pues, una y otra vez al recinto de las fantasías originarias.

Conocedores de la actividad iniciática que ponen en juego las operaciones energéticas y del escenario fantástico en que se llevan a cabo es indispensable insistir en la virtualidad deformadora y figurativa de los episodios evocativos de una iniciación ejemplar, episodios reminiscentes de una caída original. El lector no sólo se adentra en el terreno sagrado recreando una actividad repetitiva y substitutiva del origen perdido, sino que hace de esa ilusión de instauración el objetivo mismo de la narración. La novela celebra la caída original, pone en marcha la necesidad del rito iniciático rememorativo y los autojustifica en los caracteres infantiles. Es normal que la dinámica del deseo se nutra de las ambivalencias que las protofantasías engendran genética, histórica y estructuralmente. La impresión de verse el lector como observado y observador adquiere de este modo una refracción múltiple. Y en esta refracción es inevitable que se relacionen traumas históricos (la caída original como acontecimiento) con traumas psíquicos, caída original con escena primitiva de seducción, evolución cultural con la muerte de la figura del padre. En general el funcionamiento de las protofantasías pone de manifiesto que el lector es un neófi-



to más representativo e importante que los evocados dramáticamente en los episodios novelados, por más que la ilusión de un origen irrecuperable parezca ser ley y norma de la narrativa de Lord of the Flies.

Mircea Eliade ha señalado cómo los ritos de regeneración antiguos encierran en su estructura y significación un elemento regenerador por repetición de un acto arquetípico, acto cosmogónico en la mayoría de los casos.<sup>23</sup> La eficacia de tales ritos provenía precisamente de la repetición del acto tal y como había sido llevado a cabo "ab origine" por los dioses. La realidad ritual se adquiría por repetición o participación mediante las cuales las acciones humanas cobraban valor y carácter prototípico. Los acontecimientos y personajes se transformaban así en categorías arquetípicas. Un "in illo tempore" fundante aseguraba al iniciando la participación en un presente atemporal. La vigorización personal se operaba reintegrándose el iniciando en la unidad primordial de la que el hombre había salido, transformando su espacio y tiempo en espacio y tiempos míticos. La vida sólo podía ser recreada, no reparada, pues no registraba la carga de la irreversibilidad temporal.

Muy importante nos parecen estas constantes míticas para entender la puesta en escena fantasmática de Lord of the Flies. No basta convencernos de que del mito a la historia va un abismo insalvable, de que el noble salvaje ha vivido de nostalgia del paraíso o de que una perspectiva histórica ha substituido a otra cíclica. La escena edénica de Lord

23. Mircea Eliade, El mito del eterno retorno, Madrid, Alianza/Emecé, 1972, p.82.

of the Flies deja una herida sangrante en el lector que va a condicionar la lectura como si fuera un trauma hereditario del texto novelado. El hilo determinista que parece encadenar los episodios queda desprendido de aquel "illu~~s~~ tempus" regenerador de los ritos primitivos. La nostalgia del paraíso perdido es ambivalente y complementaria, es origen y es caída. ¿Cómo celebrar esta complementariedad en el escenario de la actividad fantástica? Starobinsky nos ha indicado un modo: la misma fantasía recorre las sendas ambiguas de la circularidad, del retorno a sí mismo, de la repetición, del adulto que celebra su origen y su infancia. Mas hay algo en el funcionamiento de la fantasía que hace difícil concebir esta circularidad de un modo simplista. Las ambigüedades suscitadas por las primeras páginas de Lord of the Flies, por otro lado, son justificadas y el lector no puede sustraerse a las tensiones energéticas creadas. El que desee desembarazarse de ellas puede recurrir con Jung y Otto Rank a la realidad arquetípica del acontecimiento primigenio, cerrar la narrativa herméticamente con un "ab initio" ejemplar, remontar el camino del tiempo y esperar a que los niños salgan de las páginas de la novela sanos y salvos a la luz regeneradora de un nuevo día. La fantasía ha sido tan sólo una construcción retroactiva del mito del eterno retorno. Varios aspectos de la novela, no obstante, resultarían difíciles de explicar y de leer a la luz de nuestros deseos: el realismo de los caracteres, las coincidencias implacables, el hazar y las intromisiones del adulto. Si no queremos traicionarnos a nosotros mismos deberemos ir más lejos.

El modo insólito, repetitivo y misterioso con que nos introduce Lord of the Flies en su campo narrativo exhibe

más bien unas operaciones fantásticas de tipo complejo; y es sólo a través de estas operaciones como podemos comprender la eficacia iniciática de una substitución ficcional del origen. La barrera infranqueable que encontramos entre acontecimiento ejemplar y fragmentación ficcional episódica sólo puede franquearse a través de una pantalla tendida entre el sujeto y lo real, pantalla observable a través de las fantasías originarias, sobre todo a través de la escena primigenia por ser ésta en donde mejor se representa el origen mismo del sujeto. La dramatización de estas fantasías que se pone en escena al adentrarse en Lord of the Flies el iniciando, engendra un juego de ocultamiento-manifestación que el lector experimenta como ambigüedades y tensiones entre la ilusión de recuperación histórico-genética y el desequilibrio de la fragmentación de lo real. Estas tensiones, apoyadas en la escenificación histórico-estructural de la novela se traducen en escisión del yo del lector, en sentirse y saberse participante obligado y espectador seducido, en sentir en nuestra propia carne la imposibilidad de establecer desde los primeros momentos una relación dialéctica que resuelva adecuadamente nuestros conflictos internos.

Precisamente la evocación fantástica de un acontecimiento ejemplar como fondo de otro dramático que sustenta la narrativa de Lord of the Flies sella la iniciación como una definitiva no coincidencia del sujeto consigo mismo, como una corroboración de la ausencia de un origen fijo y determinable. La tensión se intensifica al reparar en la naturaleza misma de los acontecimientos traumáticos, pues como tal lee el lector el acontecimiento inaugural de la novela.

Parece como si un silencio profundo mediara entre el acontecimiento primigenio y las resonancias de nuestros propios traumas. No es, por otra parte, la similaridad entre los dos acontecimientos lo que nos sobrecoge, sino la huella de la muerte que sella la imposibilidad de toda coincidencia y afinidad, la urgencia de la repetición como marca substitutiva. Lo insólito, lo extraño, pasan por el tamiz de la ilusión iterativa de un nuevo origen. El acontecimiento traumático (y los ritos de iniciación constituían el trauma individual de la entrada en una sociedad determinada) oscila entre el todo y la nada, entre la significación total y la no significación, entre la realización suprema y la anulación más decepcionante. El estudio de los casos limítrofes en psicoanálisis define la situación del yo en términos de su estabilidad ("stable instability") y adaptación ("adaptive overlay", según Grinker) o de simulación representativa (como un "as if" por excelencia, según Deutsch). Gene L. Gary ha subrayado los dilemas que plantean estos síndromes: distanciamiento del yo, miedo a la pérdida de un sentido unificado de sí mismo y a la pérdida de las relaciones con otros, lucha consiguiente de alternancias entre los deseos de fusión y de separación del yo con respecto al objeto, profundo choque emocional y sentido de no estar presente en la experiencia vivida, desprendimiento borroso de dicha experiencia e incapacidad de integrar otras nuevas.<sup>24</sup> En otras palabras, la inestabilidad, la oscilación y escisión en sentimientos opuestos y contradictorios definen estas situaciones. En general el yo se muestra

24. Gene L. Gary, "The Borderline Condition: A Structural-Dynamic Viewpoint", The Psychoanalytic Review, Spring 1972, p. 33 y siguientes.

inconsistente con su autoidentidad, se aísla, se despersonaliza y al identificarse con el objeto tiende a no comprometer totalmente su relación. El lector que traspase las fronteras de las primeras páginas de varias novelas goldianas, sobre todo Lord of the Flies, Pincher Martin y The Spire, se da cuenta de que no es sólo un desplazamiento cognitivo el que le transporta a mundos distintos, sino una especie de amortiguamiento perceptivo causado por el carácter traumático de la experiencia iniciada en la novela. Entrar en el texto novelado de estas obras lleva consigo una suspensión momentánea del compromiso del yo con la realidad, una suspensión que según Roy Schafer atañería a la representación autoreflexiva del acto en cuestión.<sup>25</sup>

Este adentramiento postula en cierto modo en el neófito-lector de Lord of the Flies el mismo objetivo metamórfico que el operado por los ritos de iniciación, es decir, un cambio ontológico del iniciando, un nacimiento de un modo de existencia nuevo a través del retorno a un estado latente, el de la vuelta al origen mismo del sujeto lector. Que la etapa de "separación" haya de concebirse en términos de escisión del yo, de funcionamiento de las fantasías originarias o como alternancia de los mecanismos de adaptación y de defensa puestos en juego por una semántica del deseo no debe extra

25. Cf. Norman Holland, Five Readers Reading, New Haven and London, Yale University Press, 1975, p. 115. La expresión de "reflective selfrepresentation" que trae a cuento Schafer alude a un fenómeno ya formulado por Ortega y Gasset, Poulet y Davis, "absorción", consistente en suspender la capacidad autorepresentativa en cuanto pensante hasta experimentar los pensamientos como si fueran realidades concretas. La oscilación entre un "dentro" y un "afuera" cae dentro del espacio flotante a que ya hemos aludido, aunque los mecanismos que entran en juego en esta oscilación son difíciles de precisar.

har al lector que se pregunta con Piggy "How does he know we're here?", repite con Jack "then we'll have to look after ourselves" o escucha el eco de un narrador ancestral: "Echoes and birds flew, white and pink, the forest further down shook us with the passage of an enraged monster: and the island was still" (37). Entramos en una isla de coral en la que Fros parece empezar ganando la partida a la muerte. La ilusión de un nuevo nacimiento simula borrar las huellas de una caída irreparable y olvidada. Hay unas huellas marcadas con señales de destrucción que son heredadas: la de la elección del jefe, la de la lucha por el poder, las de la impotencia de los niños y las que llevan desde la sangre de los animales hasta la de los sacrificios humanos. Existen otras huellas señalizadas con la magia de un nuevo comienzo: la de los nuevos nombres, la del orden y la caracola, la del encanto de la ausencia del adulto, la de la exploración y el juego. Existe, pues, un árbol del bien y del mal, un escenario ideal para la dramatización fantástica del deseo y del miedo, del placer y de la culpabilidad, de las pulsiones libidinales y agresivas. Por esta razón el neófito-lector es sobrecogido por ese sentimiento de lo insólito que acompaña al vértigo de la repetición, a la muerte y a sus fantasmas, a la magia y a sus agentes. Es normal que temamos acercarnos, que quedemos prendidos en las redes inquietantes de un fenómeno mixto. Y ¿qué es la lectura sino un caminar por las sendas ambivalentes de un proceso metamórfico?

Los ritos de iniciación no conocen otro andar.

La etapa de "transición" se concibe como un paso neutro e indiferenciado entre dos estados. Victor Turner la sitúa

"betwixt and between" dos situaciones bien definidas.<sup>26</sup> En términos de estructuración social este período se definiría como estado interestructural; y si dejamos de lado ambos polos de la estratificación social haríamos bien en considerar la situación como genuinamente metamórfica. El paradigma más significativo de este período es el que Lloy Warner asigna a la vida entera como ciclo transformativo.<sup>27</sup> Es éste, en razón de su carácter cíclico, repetitivo y simbólico, el que primero salta a la vista en Lord of the Flies y el que facilita la visión del recorrido del hombre desde el seno materno hasta la tumba, focalizada desde el punto fijo de la pubertad. Mas lo importante es la virtualidad metamórfica que entrañan las vicisitudes del recorrido. Ya Emile Durkheim, Marcel Mauss y Arnold Van Gennep subrayaron esta virtualidad en las sociedades primitivas al establecer una homologación clara entre conciencia cósmica y estructura social. Victor Turner, por su parte, ha llevado esta homologación hasta casos muy actuales que fermentan las sociedades de nuestros días destacando algunos rasgos que nos parecen fundamentales para recrear las zonas iniciáticas de Lord of the Flies. Estas zonas tienen un punto de incidencia común en las características que definen a la "persona liminal" y que en un sentido muy exacto también adjudicamos al trayecto oscilante experimentado por el lector. Victor Turner concibe al iniciando--y le respalda toda una tradición antropológica y religiosa--como estructuralmente invisible, como un ser en transición, ni enteramente definible ni clasificable en razón de su condición ambigua,

---

26. Victor Turner, op. cit., pp. 355-369.

27. Ibidem, p. 356.

neutra y paradójica. El simbolismo que configura esta condición--simbolismo formulado en términos de procesos biológicos o físicos tales como los de muerte, descomposición, catabolismo, menstruación, gestación y parto--expresa a las claras la ambivalencia del proceso. El neófito de los ritos de pubertad no es ni niño ni hombre, ni persona viva ni muerta; y sin embargo, es ambas cosas a la vez. Parece como si tal condición respondiera cabalmente a la perpetuación de los rasgos arquetípicos del "puer aeternus" jungiano: criatura inicial y terminal a la vez, impotente y divinamente poderosa, abandonada y eternamente presente, una y múltiple, visible e invisible.

El simbolismo asexual o ambisexual recoge el eco de esa condición hermafrodita primordial en la que Jung ve las raíces mismas de la futura "coniunctio".<sup>28</sup> No es esta conexión entre el neófito y el niño primordial un puro refinamiento mítico-ritual. Si el símbolo desplegara todas sus velas podríamos entrever los secretos bio-psicológicos en que navega el neófito de los "rites de passage". Podríamos también entender por qué el lector de Lord of the Flies debe navegar a la deriva (toda lectura es práctica disyuntiva, como ya hemos visto) hasta alcanzar el puerto final de la individuación irónica. De momento baste comprobar que existe una analogía perfecta entre los trayectos iniciáticos que recorren el personaje y el lector y que tal vez existan razones poderosas para hablar de un único y mismo proceso. Todo consistirá en ver cómo se realizó la transformación del arquetipo en proceso psicológico tal y como lo imaginó Jung. O, tal vez, el proceso inverso.

28. C. G. Jung y C. Kéreny, op. cit., p. 96 y siguientes.



No es, sin embargo, el objetivo primario de la lectura iniciática asistir a unos de los momentos cumbres de la constitución del yo--momento de por sí irrecuperable mítica, histórica y genéticamente hablando--sino descifrar la ambivalencia metamórfica del proceso iniciático a través de la disyunción de las formas narrativas, es decir, uniformar los efectos de sentido creados por la deformación narrativa que responden al funcionamiento de nuestra actividad fantástica. En una palabra, es clave para la experiencia iniciática del neófito-lector de Lord of the Flies que la narrativa no pueda leerse ni exclusivamente como evocación mítico-arquetípica ni como contraimagen histórica de modelos victorianos, ni como introyección de aspectos parciales de la constitución del yo. La lectura iniciática comprende todo esto. Posiblemente es una actividad de recreación de las relaciones dialécticas que la forma narrativa establece entre perspectivas diferentes (mítica, histórica y psíquica en este caso). El paradigma de los ritos de transición da a entender que tal recreación debe tomarse en este sentido a condición de que descartemos las connotaciones científicas que la palabra "paradigma" lleva consigo. Para ello es preciso tener en cuenta que no buscamos en este paradigma una reducción de lo individual a lo social, ni de lo social a lo individual, sino más bien una metaestructura inclusiva de estos dos procesos inversos y complementarios como escenas-reflejo de esa misma estructura, de algo que exhibe formas constantes de renovación. Buscar paradigmas estructurales para algo que en sí es interestructural y transicional resulta, en principio, contradictorio. Importa más descifrar los rasgos de

transición como síntomas contraculturales, como reveladores de una necesidad de cambio e innovación. De hecho, si Lord of the Flies se diferencia de los relatos bíblicos de la caída, de The Golden Bough o de The Coral Island y de Totem and Tabu, no es solamente por el hecho de plasmar una metaestructura iniciática en un género narrativo distinto, sino por renovar la creatividad contenida en los ritos de iniciación. Los signos y síntomas de renovación postulan unas formas expresivas distintas de las ofrecidas por el dogma, por los descubrimientos históricos, antropológicos, psicoanalíticos o por los cánones pedagógicos victorianos. Es la sed de iniciación la que engendra ficciones nuevas, la que hace posible la lectura de una novela como experiencia transicional.

Cualquier entusiasta de Lord of the Flies puede echar mano de las estrategias retóricas de la novela y ver cómo el simbolismo configura maravillosamente las sendas invisibles de una metamorfosis que no es puramente histórica. A todos nos sorprende que los niños se maten unos a otros y que de la noche a la mañana se vuelvan salvajes. Algunas de las escenas que marcan este proceso resultan a primera vista intolerables. Sólo el vértigo de una lectura ritual se hace a la idea de que Jack reserve parte de la caza para aplacar a la bestia o que sus cazadores esperen, aterrados, la reaparición del cadáver de Simon. En términos antropológicos estas escenas son fáciles de entender. En términos ficcionales--la ficción es, ante todo deformación--es preciso echar mano de símbolos que mantengan intacta la ambigüedad de unas realidades históricamente confusas y psicológicamente indescifrables. Una escena clave pone de manifiesto la necesidad de revivir la experiencia iniciática reteniendo los rasgos

que ocultan y desfiguran la verdad antropológica en favor de una revelación fantástica. Nos referimos a la conversación de Simon con la bestia, escena que, en nuestra opinión, no sólo condensa el contenido mítico sino que pone a prueba la capacidad de nuestros mecanismos defensivos y la eficacia de los efectos de deformación. Extractamos las partes más significativas del diálogo:

"You are a silly little boy," said Lord of the Flies, "just an ignorant, silly little boy."  
 Simon moved his swollen tongue but said nothing.  
 .....  
 "There isn't anyone to help you. Only me. And I'm the Beast."  
 Simon's mouth laboured, brought forth audible words.  
 "Pig's head on a stick."  
 "Fancy thinking the Beast was something you could hunt and kill!" said the head... "You knew, didn't you? I'm part of you? Close, close, close! I'm the reason why it's no go? Why things are what they are?"  
 .....  
 "This is ridiculous. You know perfectly well you'll only meet me down there--so don't try to escape!"  
 Simon's body was arched and stiff. The Lord of the Flies spoke in the voice of a schoolmaster.  
 "This has gone quite far enough. My poor, misguided child, do you think you know better than I do?"  
 .....  
 "I'm warning you. I'm going to get waxy. D'you see?... We are going to have fun on this island! So don't try it on, my poor misguided boy, or else\_\_\_\_" (177-178).

Así enunciado y descrito, el diálogo sobresale por el tono amable y autoritario de "Lord of the Flies", tono de consejo y de mandato. Es un íntimo tú a tú que el lector perspicaz enseguida traslada al inconsciente del pobre Simon, prefiriendo los ecos de un estado de perturbación mental que salven la verosimilitud de la escena a las voces irónicas de un encuentro iniciático que resuena en la caja fictiva del propio

yo del lector. El contexto episódico resuena en esta caja de tal forma que a la par que escuchamos la voz de "Lord of the Flies" no podemos descifrar claramente su presencia e identidad. ¿Quién será ese "Lord of the Flies"? ¿De quién es esa voz? Los niños todavía no han logrado saber quién y cómo es esa bestia que se asienta en la montaña. ¿Proviene esa voz de la bestia temida por los niños? ¿Será la voz de algún fantasma o espíritu? ¿Puede hablar la cabeza de un cerdo? ¿Quién es ese Beelzebub? ¿Descubre este diálogo su identidad? Al lector el mismo "Lord of the Flies" le revela que él es parte de Simon, que no se deja matar ni cazar, que es invencible, inaccesible y hasta cierto punto omnipotente. De ello puede inferirse que su nueva identidad ética le diferencia de otras deidades o monstruos que hemos ido imaginando. Pero tal deducción debe posponerse hasta la últimas páginas de la novela. ¿Acaso se nos dice que "Lord of the Flies" es personificación viva del mal ejemplificado y practicado por los niños? Lord of the Flies se resiste a hacer tal descubrimiento.

Prefiere deformar, disfrazarse, jugar como los ídolos antiguos y fundir su identidad en identidades ancestrales que oculten la suya propia. ¿Quién es "Lord of the Flies"? ¿Quién es la divinidad que ampara nuestro rito de iniciación?

Un antropólogo o un etnólogo podría desenmascarar este ocultamiento ficcional de un modo conciso. Pueden buscarse también raíces en la psicología (idealizaciones infantiles) y en la mitología. Pero aquí sólo tenemos huellas y residuos ficcionales de un ocultamiento, huellas que ponen a flote nuestras propias fantasías. En los ritos de iniciación o de pubertad la divinidad cultural que traga simbólicamente (y a veces realmente) al neófito reviste varias formas.

Y el hecho de que el iniciando sea tragado y permanezca en el vientre de la divinidad durante cierto tiempo es fundamental para entender la transformación del iniciando en estado embrionario? Frazer señala cómo hemos de suponer que el candidato muere o es sacrificado para poder renacer de nuevo.<sup>29</sup> Incluso en la comunicación de los "sacra" se ofrece el relato de la escenificación del primer drama humano, el de la primera inmolación de la deidad, inmolación que, según Jensen, alteró radicalmente el modo de existencia de la raza humana y aseguró la continuidad de la vida sirviendo de alimento.<sup>30</sup> Los actos posteriores de canibalismo, antropofagia y comida de animales cazados garantizaba al cazador la participación del cuerpo de la divinidad, asegurando así la repetición del acontecimiento fundado por dicha divinidad y la continuidad del ciclo vegetativo. Pero ¿quién era esa primera deidad asesinada y dramatizada que reclama para sí la vida de los neófitos? En las escenificaciones de los ritos de iniciación se habla de monstruos, de espíritus, de alma de los antepasados y hasta de abuelos de los iniciandos. Y las cuestiones que debemos plantearnos la escuchar la voz de "Lord of the Flies" podrían coincidir con las que ya se hizo Theodor Reik: ¿Quién es ese monstruo y qué función tiene en los ritos? ¿Asiste el padre del neófito a la iniciación de su hijo?

Lord of the Flies corroboraría los estudios psicoanalíticos de Freud y Theodor Reik si trajéramos a cuento

---

29. Ver Theodor Reik, Ritual: Four Psychoanalytic Studies, New York, Grove Press, 1946, p.95.

30. Referido por Mircea Eliade en Myths, Dreams and Mysteries, New York, Harper Torchbooks, 1967, p.45. Asimismo A. E. Jensen, Mito y culto entre los pueblos primitivos, México, Fondo de Cultura Económica, 1966.

las figuras del paracaidista muerto, la de Jack y sus cazadores, las muertes de Simon y Piggy y si pretendiéramos revelar la verdad histórica ocultada en el rito. Mas este núcleo histórico subyacente interesa menos que su desfiguración novelada. No obstante, algunos detalles nos ayudarán a entender la complejidad de la función iniciática del padre de Lord of the Flies. Concretamente, el lenguaje de maestro de la bestia no sorprende a quienes hayan oído hablar de la familiaridad que se establece entre el iniciando "shamánico" y los animales. Mircea Eliade observa que este tipo de comunicación iniciática con el animal es un modo de comunicación superior al de todo ser mortal que supone una vuelta a la situación paradisiaca del hombre primordial y que la "incorporación" del animal en el shamán constituye una fase previa y pre-extática de su iniciación.<sup>31</sup> Estos detalles aportan algo decisivo al paradigma iniciático de Lord of the Flies: la deformación fictiva y ficcional del significado permite al neófito una sobreabundancia sustitutiva de significantes. El pequeño Simon ocupa el lugar central de este proceso sustitutivo y el neófito-lector tiene también acceso a ese modo de revelación.

Iniciada esta arqueología de los ritos de iniciación observamos cómo la escena de Simon con Lord of the Flies es una pantalla ficcional que oculta la verdadera naturaleza de "Lord of the Flies" para revelar la del lector. Es decir, el camino que conduce hasta la formulación goldiana de que el mal proviene del individuo y no de los condicionantes y sistemas sociales impuestos sobre él se efectúa recorriendo

31. Mircea Eliade, obra citada más arriba, p.63.

los senderos invisibles de una narrativa que disimula la perpetuación del primer gran crimen de la humanidad. Naturalmente, el acto, así como la víctima y su culpable quedan velados a través de las huellas ficcionales. El juego de manifestación y de ocultamiento debe entenderse así. Al fin y al cabo este es el mismo juego figurativo que ha ido deformando la verdadera naturaleza de los antecesores (deidad, abuelos, padre) en los ritos de iniciación. Si quisiéramos reconocer a fondo qué tipo de deformación ficcional realiza Lord of the Flies de ese acontecimiento originario debiéramos trazar algunas de las coordenadas lógicas e ilógicas que estructuran el contenido profundo. Es este un contenido que el lector quisiera y no quisiera presenciar porque en él se determina su papel en cuanto participante y observador al mismo tiempo. Freud, Frazer, Theodor Reik y Géza Róheim, entre otros, han hecho aclaraciones reveladoras sobre la rememoración de ese primer sacrificio puesto en escena en los ritos de pubertad, aclaraciones que dejan entrever los lazos ocultos que unifican y estructuran las imágenes fragmentadas de la narrativa y dejan al aire libre las lagunas textuales de la novela. Algunas de estas revelaciones nos parecen de suma importancia. Theodor, por ejemplo, al corroborar la teoría freudiana del totemismo ha visto en la figura del antecesor iniciático una representación del animal totémico, sustituto a la vez del padre de la horda primitiva y de las generaciones previas del iniciando. A través de él, y adjudicándole los padres los deseos e impulsos que alimentaban contra sus hijos, los padres expresaban sus actitudes ambivalentes de hostilidad y de afecto para con los iniciandos. Las pruebas de circuncisión y de

muerte iniciática del neófito fundamentaban esta ambivalencia. La circuncisión, equivalente de la castración, fundamentaba la prohibición del incesto. Las muertes y las torturas iniciáticas eran castigos por los deseos malvados y agresores de los niños contra los padres, hecho que dió pie al parricidio.<sup>32</sup> Quedaban así reflejados en los ritos de pubertad los dos principios claves del sistema totémico, el de la exogamia y el de la preservación del totem. La iniciación erigía esas dos barreras previniendo que el neófito llevara a cabo el cumplimiento de sus malos deseos contra sus procreadores. Las fases de resurrección, vuelta al clan y comida ritual representaban una integración o asimilación al mundo de los antecesores, la identificación y la recepción de la protección del totem y el asentamiento de los lazos comunitarios con el dios y con sus mayores. La ambivalencia resultaba ostensible al consumarse el proceso. La circuncisión prevenía el incesto a la par que vigorizaba la capacidad procreadora. Las torturas físicas y la muerte prevenían el parricidio y fortalecían el espíritu guerrero del candidato. Los rituales de la muerte y resurrección recalcaban el factor castigo contra los deseos de odio para con los progenitores y aseguraban la continuidad de la línea generacional paterna. La cena sacramental era a la vez la repetición de un acto criminal en el que se devoraba simbólicamente la carne del padre y un acto de identificación del neófito con su mismo padre. Con el paso del tiempo y tras la relegación de esos sentimien

32. Cf. Theodor Reik, op. cit., pp.91-166. La figura del antecesor totémico fué trazada por Freud siguiendo las ideas de Charles Darwin sobre la forma de gobierno en la horda primitiva, la teoría de Arkinson sobre la muerte vengativa de los hijos y las de Robinson Smith sobre el establecimiento del clan totémico sucesor de la horda del padre.



ambivalentes al inconsciente (vía represión) se ha venido a operar un desdoblamiento e inversión del sistema totémico. De ese modo, los impulsos hostiles fueron poco a poco sedimentándose en el inconsciente, mientras que los sentimientos de ternura y afecto afloraron al terreno de lo consciente.

Delineadas así estas constantes iniciáticas, las páginas de Lord of the Flies, y en especial la escena de la conversación de Simon con la bestia, parecen recobrar los hilos perdidos de una lógica mítico-histórica a la par que presentan una corroboración de las doctrinas freudianas sobre la función de la represión en la formación y en la transformación de los ritos de iniciación. Tenemos ante nosotros varias muertes rituales, una comida sagrada, una organización en clanes tribales, la protección y el olvido del adulto (¡suprema ironía la del cadáver corrompido del paracaidista!), el aplacamiento del animal totémico e incluso percibimos regresivamente el proceso de transformación iniciática. Y sabemos quién habla por la bestia y por qué no habla abiertamente. Pero estos episodios aislados no nos dicen todo, aunque pretendamos reconstruir el rito que ha ido rememorando los contenidos arcaicos. Precisamente no es sólo de ilusión regresiva de lo que se alimenta el lector ni Lord of the Flies adquiere pleno sentido a través de sus huellas de primitivismo. Como en los casos del análisis de los sueños, importa aquí más el proceso de distorsión y fragmentación de las imágenes que la integración de las mismas en un todo historiado reconstruido con base en los vestigios. Junto a la ilusión regresiva hemos de explorar las ilusiones prospectivas de nuestras fantasías.

Recurrámos de nuevo al mundo de las protofantasías para ver cómo Lord of the Flies filtra esas huellas y vestigios en el contexto de nuestro deseo. Dos dimensiones, a decir de Catherine Backès-Clément, presenta la fantasía como pantalla interpuesta entre el sujeto y lo real a través del texto narrado.<sup>33</sup> Por un lado ofrece la estabilidad y permanencia de un origen ilusorio, de un acontecimiento real, pasa do y localizado que remite a la escena primitiva, a lo mítico y a lo histórico. La puesta en escena de esta permanencia se lleva a cabo reconstruyendo ese origen (acontecimiento traumático en el individuo y muerte del padre en la humanidad, según Freud) mediante las huellas y olvidos dejados históricamente. Lo importante, naturalmente, es el carácter deformativo de la reconstrucción, ya que tales acontecimientos originales se presentan como inaccesibles y la fantasía recompone el sistema de huellas mediante procesos de fusión y de deformación similares a los de descomposición de un cuerpo químico combinado con otro. Estos procesos--fragmentación del recuerdo y distorsión de lo visto y oído--hacen imposible el descubrimiento de la conexión original. Pero por otra parte, la anulación parcial del acontecimiento real presentado en esos procesos garantiza el resurgimiento ya que, según Freud, la regresión es la causa misma de que reaparezcan las huellas. Se establece así un proceso dialéctico mediante el cual la pérdida de las causas reales (ontogenéticas o filogenéticas), disfrazada en una cohesión falsa, anticipa reapariciones par

33. Cf. Catherine Backès-Clément, "De la méconnaissance: fantasme, texte, scène", en Langages, No.31, Septiembre 1973, pp. 36-52. Asimismo, y por la misma autora, ver "L'événement porté disparu", en Communications, 18, 1972, pp. 145-154.

ciales y futuras. La fragmentación fantástica observable sobre todo en la escena primitiva se presenta como fijada, única y puntual, con la fijación propia que confiere la persistencia de sus relaciones y de la repetición escénica. De ahí que la pantalla de la fantasía haya de concebirse como escenario y como lugar en donde el cumplimiento del deseo se somete a deformaciones operadas por los procesos defensivos. Y es precisamente la variabilidad de los objetos del deseo la que ofrece la otra dimensión de la fantasía: la del cambio, transformación e inestabilidad. Jacques Lacan concede a esta dimensión--a la que él llama "imaginario"--una importancia clave en la puesta en escena fantástica. Es entre esta dimensión como reflejo inestable y lo simbólico, cuadro obligado del lenguaje, en donde se sitúa la pantalla fantástica y en donde se establece una relación imposible entre sujeto y objeto del deseo, relación de identidad y de no reciprocidad absoluta según el mismo Lacan.

Concebida la fantasía como cuadro del deseo vemos cómo la fascinación originada por estas escenas de eco totémico proviene de estas dos relaciones que se establecen muy dentro de nosotros mismos, no en razón de la accesibilidad histórica o genética del acontecimiento o del trauma (articulación de lo real), sino en razón de la cambiante puesta en escena de nuestra presencia que va exhibiendo la fragmentación de imágenes en la narrativa. Dicho de otro modo, la narrativa proyecta y exhibe nuestros deseos de acuerdo con las variables de repetición, desplazamiento y permutación escénica a expensas de la virtualidad mítico-histórica que algunos de los episodios evocados puedan tener. Cuando per-

cibimos en Lord of the Flies que en un episodio concreto el objeto de nuestros deseos no se puede desentender de la evocación mítica, es lícito hablar de acortamiento de distancias entre lo imaginario y lo simbólico, entre nuestra imagen y nuestro yo, entre el sistema de variables y de constantes narrativas. Por eso debemos preguntarnos, ¿llega alguna vez el lector a caer prisionero del campo totémico? ¿Es Lord of the Flies una pura pantalla evocativa? ¿Es el rito de iniciación de la novela pura repetición de un proceso multisecular? ¿No es posible desembarazarse de la muerte primordial histórica? ¿Ha de seguir el lector insertado en la línea del padre? ¿Rescata el adulto al niño de Lord of the Flies para que éste sea exactamente igual que aquél? ¿No ha significado nada la iniciación del lector? Concurren, nos dice Theodor Reik, dos generaciones en los ritos de iniciación, cada una hostil y afectuosa al mismo tiempo para con la otra y reflejando ambas su actividad mutuamente ambivalente.<sup>34</sup> Lord of the Flies lleva hasta un extremo este enfrentamiento, como lo pone de manifiesto la función del adulto. Pero ¿queda confinada la fantasía en el axis de la permanencia simbólica? ¿No se posibilita la redención del adulto? ¿Mueren Simon y Piggy en balde? ¿Dónde radica la nueva creación y originalidad de Lord of the Flies?

Imaginamos los resultados que un encierro en el historicismo del sacrificio del padre puede ocasionar al lector goldiano: determinismo y pesimismo. El intento obvio de reflejar en el niño al hombre "sub specie aeternitatis" quedaría reducido a la búsqueda del primer criminal. El neó

34. Theodor Reik, op. cit., p. 149.

fito-lector se vería cara a cara con ese antecesor primordial, padre de la horda primitiva, que cariñosa e ineludiblemente reclama la vida de sus hijos. Imposibilitado por el imán ambivalente de su identificación totémica no le quedaría más remedio que detestar su propio origen y su naturaleza.

Mas al lector de Lord of the Flies se le exige despegarse de la necesidad dialéctica del realismo, de la historia y de su propia génesis. Lloro con Piggy y con Ralph la idealización del padre, presiente con Simon la urgencia de una transcendencia simbólica, de una superación de las cadenas genéticas o históricas. Tal vez de este modo habrá que entender la eficacia iniciática y creadora de Lord of the Flies.

Mircea Eliade ha hecho notar que las diversas formas e imágenes que expresan esa actitud para con el origen--paraíso, caída, canibalismo, muerte y sexualidad--vienen a significar que la condición esencial humana precede a la condición actual. Golding--y con él la mayoría de sus lectores--suscribiría esta opinión como sustentante de una iniciación que quisiera liberarse de la culpabilidad como fenómeno histórico. Esto no significa, no obstante, que cada repetición no sea autosignificativa, pues es fácil de percibir que en la lectura de la novela se va algo más lejos de la rememoración del acontecimiento primigenio y de la identificación con el padre.

El psicoanálisis, consciente de este aprisionamiento, ha ido superando el historicismo y parece postular una culpabilidad como estructura más que como fenómeno histórico e incluso como realidad psíquica. Ni las huellas dejadas por el totemismo son tantas ni tan claras como aparecen, ni es preciso remontarse a los orígenes ni seguir las pistas del encadena-

miento causal. Más que acto acaecido, la muerte del padre es un impulso o tendencia orientada que provoca reacciones morales similares a las creadas por el totemismo o el tabú. Y la culpabilidad "específica" no existe como tal, sino sólamente la ambivalencia de los sentimientos, la lucha entre el Eros y los instintos de destrucción, un conflicto pulsional, un caso de angustia. De este modo es posible que la iniciación, dentro de este marco de economía psíquica, apunte a algo nuevo, nos lleve más lejos y entrañe una finalidad evolutiva. Todo será cuestión de ver cómo quedan formalizadas las relaciones entre génesis y estructura. No basta leer la novela como una pantalla de huellas mnésicas hereditarias por las que desfilan ante nosotros escenas elaboradas por los fantasmas originales. Es preciso partir de una estructuración pulsional, eje de la historia secreta del yo y de la elaboración de representaciones culturales (estructura que antecede a la historia misma). El psicoanálisis ha dejado abierta esta puerta y hoy por hoy parece ser la más utilizada por los esperanzados en la evolución y en los cambios culturales. Por un lado explica adecuadamente la continuidad dialéctica entre lo antiguo y lo nuevo como razón de la necesidad iniciática a la par que coloca al neófito en su verdadero lugar: como centro de conflictos pulsionales y como eje de fuerzas energéticas opuestas y contradictorias. Es el hombre, afirma J. Kestenberg, quien ha creado el totem y el tabú y no el totem quien ha determinado el pensamiento del hombre.<sup>35</sup> Siendo esto así, es posible seguir auscultando esa dinámica de los deseos del yo, escrutar sus proyecciones, analizar modos

35. Cf. Raymond Cahn, "Contingence et nécessité de l'événement en psychanalyse", Communications, 18, 1972, p. 137.

de investir fantásticamente los objetos o articular esa estructuración dinámico-histórica. Sabemos que al recrear Lord of the Flies no estamos psicologizando un mito borrosamente historiado sino reconstruyendo la dialéctica pulsional que ha elaborado su transformación formal en la novela. Al iniciarlo, como hemos visto, sentimos la oscilación conflictiva de la etapa de separación y es esta inestabilidad de conflictos la que prevalece durante todo el tiempo de la lectura. Ahora presentimos por qué y podemos calificar nuestra experiencia de "transicional" o metamórfica. La clave de esta oscilación reside en la dualidad fundamental de las pulsiones activadas durante el reconocimiento y reconstrucción del cambio ficcional operado por Lord of the Flies. El proceso dialéctico de los efectos de sentido creado en la narrativa corre a una con la dialéctica energética del sujeto lector. En expresión magistral de Paul Ricoeur, la metamorfosis no pone al descubierto las pulsiones o conflictos intrasíquicos sino la relación entre "una semántica del deseo y una sintaxis de la distorsión".<sup>36</sup> Ambas son inseparables y la transformación iniciática va dictada por las leyes que rigen ese movimiento de ocultación y de revelación propio de los efectos de sentido. De este modo sí parece poder llevarse a cabo una iniciación como re-creación de formas narrativas. La metamorfosis es proceso resolutivo de conflictos a través de las deformaciones de sentido, "placer lúdico" (liberación de pulsiones) y "placer de estructura", que diría el mismo Paul Ricoeur.

---

36. Paul Ricoeur, "Psicoanálisis y cultura", en Sociología contra psicoanálisis, ed. cit., p. 211.

#### 4.- La verdadera función del neófito-lector.

Lo que este ajuste genético-estructural significa en la práctica de la lectura de una novela lo atestigua debidamente el lector de Lord of the Flies. La duda fundamental que asalta a todo conocedor de esta novela nace de la aparente contradicción en este ajuste. ¿Cómo puede provocarse un cambio cultural presentando como solución modélica una situación de salvajismo primitivista? ¿Cómo podemos tolerar esta regresión de Lord of the Flies? O, como se pregunta Norman Friedman, si Golding pretendía satirizar a la civilización de nuestros días ¿por qué hacer que los niños actúen como salvajes?<sup>37</sup> Un rotundo "no puede ser" parece bloquear la transformación iniciática. Otras salidas quedan igualmente bloqueadas. El hombre no puede ser tan salvaje, el mito no tiene por qué poner en escena una reactualización tan real, debe de existir algún truco ficcional, alguna violación formal de las técnicas del novelar. Estas dificultades se han planteado una y otra vez y creemos que seguirán planteándose mientras no se salga de la noción puramente historicista del primitivismo o se siga guardando celosamente la herencia de esa memoria colectiva que permite revivir el drama inicial. Ciertamente, Lord of the Flies parece ser responsable de estas dificultades al ponerse del lado del "ab initio" mítico. Al imán de la estructura pulsional parece contraponer el peso de la ley de la autoridad de un pasado épico-histórico. Los

37. Norman Friedman, Form and Meaning in Fiction, Athens, University of Georgia Press, 1975, p.118.



niños entran en la isla de la mano del padre muerto, amparados por un código de reglas y prohibiciones que a la par que delatan la impotencia radical de ellos mismos perpetúan la omnipotencia del padre. El guardián de la tradición aparece como garantía de moralidad. Es de suponer que el gobierno, democrático que establecen los niños mantenga vivos los lazos espirituales y físicos con Inglaterra. Es su gobierno una microdemocracia aparentemente lógica y respetable, hecha a la medida del adulto. Se elige como jefe al más alto, al más viejo y al más representativo del mundo adulto. Además se celebran reuniones, se regulan las intervenciones con la caracola, se construyen cabañas y se levanta la fogata del fuego para testificar su presencia adulta y viviente ante cualquier barco que pase a lo lejos. La misma isla celebra la inauguración de este nuevo orden acatándolo sumisamente y poniendo a los pies de los niños su fecundidad y exhuberancia. La caracola realiza la investidura del poder. Así naturaleza y niños van a correr la misma suerte. Se tiene la impresión de que impera una ley de la que ambos no podrán escapar. Es como un drama con un telón de fondo permanente: la primera caída de la humanidad, los primeros acontecimientos vividos de la infancia, la búsqueda de las causas reales, la historia del sujeto desde sus mismos orígenes. Para colmo, los fallos personales, la culpabilidad, la inexperiencia y la mala suerte ponen a prueba la validez de la ley. Es un trauma de raíces éticas el que en definitiva va a escenificar la anulación de esa ley antigua. Pero ¿acaso puede el mal anularse a sí mismo? ¿Puede Beelzebub expulsar a sus propios demonios? Si a fin de cuentas Lord of the Flies va a demostrar la ineficacia de las leyes del adulto ¿por qué mantener su vigen-

cia a la sombra del drama original invisible? Si el mal es esencial ¿por qué ficcionarlo como accidental? Este es, sin duda, el dilema fundamental que hace concebir la transformación iniciática como proceso de ocultamiento y de revelación al mismo tiempo y como una dialéctica de la repetición. Ralph y Piggy formulan una y otra vez los principios sobre los que se basa la autoridad para venir a parar a la raíz misma de esa autoridad: " 'We have lots of assemblies' ", afirma Ralph. " 'Everybody enjoys speaking and being together. We decide things. But they don't get done' " (99). Evidentemente, esta fuerza y esta impotencia de la ley no es otra cosa que un efecto de la caída y como tal encadena la narrativa de forma marcadamente determinista. Si en algún momento existe la posibilidad de recuperar ilusoriamente el origen mítico-histórico, ésta se pierde totalmente desde el momento en que se visualiza ese origen desde el dominio de los traumas infantiles. Si la narrativa se ordena sintagmáticamente por repetición de episodios consecuentemente similares, el inconsciente narrativo funciona por desplazamiento de culpables, por desplazamiento de los objetos de nuestro deseo. Hasta llegar al final, a las lágrimas de Ralph o al yo del propio lector, el proceso sustitutivo ha ido cobrando más víctimas que las sacrificadas por "Lord of the Flies" y el "maybe it's only us" de Simon nos traslada a la esfera de la condensación metafórica en donde la fragmentación de contenidos ha impedido ver el curso irreversible de los desplazamientos realizados. Parece llegado el momento de trasladarnos desde la esfera de los episodios a otra en donde no se precise del apoyo actancial para seguir adelante y superar las trabas de la ley adulta.

¿Podrá el lector desobedecer de algún modo el dictámen de la ley paterna? ¿Podrá el neófito liberarse de las cadenas de la muerte? Si ello es posible, hará falta la presencia de un mediador que venza a la misma muerte, de una figura que instale a la narrativa en el campo de las transfiguraciones simbólicas. Y si esta mediación queda hundida en la arqueología del inconsciente nos tememos que el padre ancestral impida la transformación consciente del nuevo neófito.

El dilema fundamental iniciático de Lord of the Flies se ha ido planteando en términos de ajuste dialéctico entre génesis y estructura (dentro de los procesos de repetición de las fantasías) y es preciso reconocer al conflicto "vida-muerte" como el factor mediador en ese ajuste. Como en los ritos de iniciación es necesario llevar a cabo el ritual de la muerte y resurrección. Es preciso repetir dos de las cláusulas neotestamentarias más significativas para el lector de esta novela: "Si no os hiciéreis como niños..." y "Si el grano de trigo no muere...". Ambos procesos formulados en estas dos condicionales han ido definiendo el "regressus ad uterum" del lector de Lord of the Flies y queda por descubrir el verdadero alcance del segundo término de la condición. No se trata, evidentemente, de dos procesos opuestos, sino de dos aspectos fundamentales de toda continuidad dialéctica: morir y vivir. El trayecto seguido hasta el momento ha sido el regresivo, el de la entrada en la muerte, el del retorno a los recuerdos y reviviscencias infantiles, el de la génesis y repetición del origen. Es esta dirección un imperativo metodológico impuesto por la naturaleza de la ficción. Los tiempos de lectura han venido cronometrados por la aparición

consecutiva de conflictos pulsionales en los que Thanatos parecía imponer su ley. Es imprescindible, además, partir de lo manifiesto a lo latente, de los síntomas al inconsciente, del crimen al culpable y de los rasgos narrativos deformadores a la reconstrucción ocultada. Ese es el camino del reconocimiento arqueológico y el que mejor han ido recorriendo las inteligencias infantiles ("Where does the beast live?", "Perhaps that's what the beast is--a ghost", "What are we? Humans? Or animals? Or savages? What's grown-ups going to think?"). Pero un segundo trayecto debe llevar al neófito desde la muerte a la vida, desde lo oculto a lo manifiesto, desde la regresión al desarrollo pleno de la individuación. Este segundo trayecto explorará, como lo hace ver Paul Ricoeur, la adultez a través de la infancia, promocionará significaciones nuevas, obligará a buscar el sentido más allá de la génesis (tal vez en la epigénesis) y obligará a contraponer una teleología del espíritu contra la arqueología del inconsciente.<sup>38</sup> No es distinto, de hecho, el trayecto dialéctico que acompaña y define a todo cambio e innovación cultural. Sólo a partir de ciertas normas y de su subsiguiente superación puede hablarse de creaciones culturales. Víctor Turner ha observado con detenimiento la transgresión cultural llevada a cabo en los ritos de iniciación a través de su formalización simbólica y ha comprobado cómo tal formalización --auténtica sintaxis de distorsión--resuelve en sus elementos constitutivos aquellas ideas, sentimientos y hechos que habían modelado hasta entonces

38. Paul Ricoeur, Le conflit des interprétations, Paris, Seuil, 1969, pp. 141, 147, 174 y siguientes.



ces la vida del neófito.<sup>39</sup> Un proceso similar refleja la comunicación de los sacra: reducción de la cultura a sus componentes reconocibles, elaboración fantástica de esos componentes y remodelación de los mismos de modo que cobren sentido con respecto al nuevo estado en el que va a entrar el neófito. Obviamente, lo que ha de destacarse en este "re nacimiento a un nuevo estado" es la necesidad del símbolo como elemento mediador y transformador del deseo, de la fantasía y del modo de ser del iniciando. El psicoanálisis, en su remodelación lacaniana, ha insistido acertadamente en equiparar los procesos de desplazamiento y de condensación con los lingüísticos de "metonimia" y "metáfora", poniendo al alcance del analista algunas de las vías por las que discurren los efectos de distorsión. Aunque hoy por hoy estos procesos se aplican más a reconstrucciones analíticas del inconsciente que a la exploración de la conciencia, es preciso partir de ellos para entrar en el reino del símbolo, el cual, aunque translingüístico, registra las huellas de sucesivas mutaciones de sentido. Precisamente Guy Rosolato ha demostrado convincentemente cómo una de las sintaxis de distorsión más claras, la oscilación metaforometonímica exhibida en toda obra de arte, obedece a una versión de sentido puesta en evidencia, entre otras cosas, por la función de la muerte del padre.<sup>40</sup> La expresión "oscilación metaforometonímica" deja traslucir el modo de estructurar el sentido de una narrativa, mientras que

39. Cf. Victor Turner, *op. cit.*, pp. 365-366.

40. Guy Rosolato, "Función del padre y creaciones culturales", en *Sociología contra Psicoanálisis*, ed. cit., pp. 91-104.

el caso de la muerte del padre nos puede dar a entender cómo el paradigma iniciático de Lord of the Flies traspasa las barreras totémicas para inscribirse en una esfera simbólica nueva en donde las leyes y fuerzas del deseo aparecen sublimadas. Según Rosolato, el padre, por ejemplo, modelo de ruptura de la línea metonímica materna, se reafirma en ella metafóricamente dentro de la misma ley que ha quebrantado. Esta afirmación comporta un elemento superior, su muerte, de la cual la ley extrae nueva fuerza, mientras que de la consumación de la muerte del padre se deriva su propia simbolización, su fijación en el pasado. En términos idénticos, y desde el punto de vista de la fenomenología del espíritu, se expresa Paul Ricoeur: "Ce retour de la figure primitive au-delà de sa propre mort constitue à nos sens le problème central du procès de symbolisation qui est à l'oeuvre dans la figure du père".<sup>41</sup> La oscilación metaforometonímica de la obra de arte, exponente también de una superación de las leyes dadas, de una subversión de algo recibido e invención de algo nuevo, se manifiesta al despertar en el lector una reacción y un proceso similar. Dice Rosolato: "Con cada obra comienza a bosquejarse una nueva tradición y su permanencia contribuye a mantener la imagen del padre muerto siempre del lado de acá de la obra; desde el momento en que esta imagen comienza a desaparecer o a adherirse a la propia obra, que se convierte en letra muerta, sobreviene una nueva mutación que situa-

41. Paul Ricoeur, Le conflit des interprétations, ed. cit., p. 458. Bajo tres aspectos--psicoanalítico, fenomenológico y filosófico-religioso--analiza Paul Ricoeur esta ley oscilatoria. Los casos del complejo de Edipo, de la relación maestro-esclavo y de filiación y alianza de la paternidad divina en el Antiguo Testamento le sirven de base. Una identidad diferencial sustituye a otra identidad de exclusividad

rá de nuevo al padre muerto en su lugar de retiro".<sup>42</sup> Doblemente nos parece apropiada esta mutación en Lord of the Flies. Por un lado pone de relieve mejor que ninguna otra analogía los dos aspectos básicos de los efectos de sentido creados por la narrativa, el inestable de la transgresión mediante la invención de nuevas leyes y el estable entre la ley y el padre muerto. Por otro lado, como luego veremos, el conjunto de figuras simbólicas que articulan la estructura metafórica de la novela reciben sentido de la superación del acontecimiento germinal que es la muerte del padre y de sus figuras sustentantes paternas. Evidentemente no podemos dejar de lado la incidencia constante entre las tensiones de sentido creadas por la estructura narrativa, los "fantasmas" que la recrean y la re-creación que de ella hace el lector. Es decir, esas tensiones producidas por la oscilación metaforometonímica son a la vez intrasíquicas y textuales. Esta es la razón por la que antes calificamos la fase de "separación" como un movimiento oscilatorio del sujeto-lector al entrar en el recinto textual y por la que ahora, al proceder a la revisión de la configuración simbólica de Lord of the Flies debemos insistir en el aspecto regenerador del rito iniciático. Del lado del padre y de la ley, del lado de la línea metonímica y del encadenamiento episódico, del lado de The Coral Island y de los relatos iniciáticos primitivos, recupera Lord of the

---

en cada uno de esos casos. Por ejemplo, "... l'enjeu de la dissolution de l'Oedipe, c'est le remplacement d'une identification au père à proprement parler mortelle--et même doublement mortelle, puisqu'elle tue le père par le meurtre et le fils par le remords--par une reconnaissance mutuelle, où la différence est compatible avec la similitude". (p. 461)

42. Guy Rosolato, op. cit., p. 97.

Flies las coordenadas lógicas de un modo dado de lectura.

El neófito recorre el ceremonial al compás de la emoción trágica que presentan las constantes alternativas entre la vida y la muerte. Lord of the Flies escenifica así un rito sacrificial, un espectáculo casi necrófilo en donde lo dionisiaco triunfa sobre lo apolíneo. El dominio del mal estaba predestinado: "See? That's what you'll get. I meant that! There isn't a tribe for you any more! The conch is gone\_\_!" (223). El conflicto y la lucha reafirman una y otra vez el poder de la muerte y la ley de la caída.

Pero no podemos olvidar que esta reafirmación es signo de transformación y de superación. La muerte del nuevo neófito escapa en cierto modo del poder magnético del eterno retorno. Mueren los niños de Lord of the Flies para que el nuevo iniciando viva. Junto al ritmo trágico del cumplimiento implacable de la ley se articula la melodía ascendente de una emoción mágica, de la mutación que manda al padre-adulto a sus lares simbólicos. Los episodios reclaman nexos más flexibles que los de la causalidad lógica o consecuencial y es necesario recorrer los trayectos verticales de los juegos asociativos y de las sustituciones de significantes. Estos trayectos van desde la deidad hasta cada uno de sus simbolizantes (niños, adultos, cerdos, moscas...). El lector se encuentra así en la encrucijada de sucesivas metamorfosis y de la suya propia. No basta con seguir el camino de la continuidad lógica, del escarmiento dramatizado o de la retropección hacia las causas originales. Es preciso atender también a la lógica fantástica que desfigura la anulación de la ley e instaurar una nueva. Es preciso ver cómo la constela-



simbólica de la bestia metamorfosea las muertes cruentas en resurrecciones metafóricas. Es decir, el acceso al mundo simbólico lleva consigo la particularidad de transformar la participación iniciática del lector. Este permuta su puesto de observado por el de observador más consciente al contemplar el edificio metafórico.

Al hablar de la configuración simbólica de Lord of the Flies parece presuponerse que el lector ha de iniciar la retirada y dejar la narrativa al cuidado exclusivo de las figuras y metáforas más significativas y relevantes. Nada más erróneo. No se concibe cómo "Lord of the Flies" pueda metamorfosearse simbólicamente sin las constantes sustituciones de significantes que lleva a cabo la fantasía del lector. Más que de estructuración metafórica debiéramos hablar de proceso simbólico o de elaboración metafórica, pues no existen símbolos o metáforas en la novela cuyas connotaciones hayan sido dadas de antemano, sin la asimilación por parte del lector o sin la rubricación de un comportamiento del agente. Nisiquiera el reconocimiento de situaciones y moldes arquetípicos pueden mermar el carácter exploratorio y formativo de los procesos de simbolización de la novela. Ciertamente, Golding afirmó que todo el libro es simbólico, salvo el rescate final en donde aparece el adulto.<sup>43</sup> Mas si tenemos en cuenta su propia pregunta (¿Quién rescatará al adulto y a su crucero?) comprenderemos que es llegada la hora de proyectar una dimensión nueva sobre el proceso de simbolización, de mirar el proceso de iniciación desde fuera. Y, en

<sup>43</sup>. Ver E. C. Bufkin, "Lord of the Flies: An Analysis", The Georgia Review, XIX, No.1, Primavera 1965, p. 56.

este caso, el rescate final aclara algunas implicaciones éticas contenidas en la elaboración simbólica.

Hay en la configuración simbólica de Lord of the Flies un movimiento progresivo y cíclico que es inseparable de la dinámica del deseo del lector. Los personajes, aparentemente muy reales, pasan por una serie de situaciones, acontecimientos y acciones de tipo simbólico que los van tipificando e incardinando dentro de una constelación metafórica ejemplar. La simetría perfecta establecida entre las situaciones concretas de la lucha, actancial y el antagonismo simbólico inherente obliga a proyectar el molde simbólico sobre situaciones y episodios posteriores que aún conservan carácter netamente realista. Cuando esto ocurre los personajes han alcanzado ya estatura simbólica. Puede hablarse, como lo hace Allan Rodway, de simbolismo intrínseco--relacionado orgánicamente con el contenido--y de simbolismo extrínseco, impuesto arbitrariamente sobre el primero. Pero lo más significativo es ver cómo esa imposición se transforma en reduplicación y clarificación del simbolismo orgánico. No existe episodio, por insignificante que sea, que no encaje adecuadamente en la constelación metafórica total.

Y como constelación metafórica hemos de leer Lord of the Flies si no queremos quedar anclados en un sistema molecular de símbolos, figuras y situaciones que bloquean nuestra participación. Una bifurcación obvia de esta constelación es la ofrecida por el semantismo de la vida y el de la muerte. Esta bifurcación se apoya, sobre todo, en el curso de las acciones y de los episodios. Por un lado cabe distinguir aquellos símbolos y emblemas que componen el axis de la continuidad del bien (isla, cantores, fuego, cabañas, ca-

racola, gafas de Piggy ectc: ), de la preservación y de la cohesión actancial. Por otro lado se destacan aquellos que irrumpen como fuerza de dispersión y discontinuidad. Son éstos los símbolos agrupables en torno al semantismo del mal y de la muerte: caída del avión, animales, monstruos imaginarios, cazas, peleas, la bestia, muertes de los niños, figuras de los salvajes, cadáver del paracaidista, castillo y fuego, entre otros. Estos dos agrupamientos alternan dramáticamente en la articulación simbólica confiriéndola un carácter sintético en el que la dinámica de las imágenes y de las figuras determina el contenido alegórico delineado. Evidentemente, la razón última de esta bifurcación reside en el antagonismo de las pulsiones fundamentales del sujeto; y en el curso de la narrativa es la predicabilidad de las acciones a un personaje determinado la que da fuerza de cohesión simbólica a esta articulación.

Es fundamental reconocer en las conductas de los personajes algunos de los significantes de la energética que pone en juego la creación de efectos nuevos de sentido. Sólo así se constituye el símbolo y sólo así se puede hablar de constelación multivalente. Por ello no es de extrañar que a pesar de la pronunciada polarización de las dos articulaciones simbólicas se produzca una hipóstasis de ambas, ofreciendo varios símbolos y figuras rasgos opuestos y complementarios de un mismo proceso de formación simbólica. La isla, por ejemplo, se presenta como una imagen ambivalente, como paraíso e infierno al mismo tiempo. El fuego, signo inicial de esperanza y de convivencia, acaba siendo arma de destrucción al sellar simbólicamente el paradigma iniciático. La

caza es juego y es escenario de duelos infantiles. El juego es diversión y es ensayo ritual. Los niños son seres muy reales, encarnaciones animalísticas y tipificaciones demoníacas. Puede decirse que la constelación simbólica está en movimiento constante, girando en torno a un punto focal metafórico que aglutina las diversas cadenas de significados. Tal constelación se compone de determinaciones significativas múltiples y es resultado obvio de un proceso de condensación.

Existe, no obstante, un símbolo totalizante en la novela que registra esas superdeterminaciones y que economiza mejor que ningún otro las referencias simbólicas que formalizan el rito de iniciación. Se trata del símbolo de la bestia, de la constelación metafórica en torno a ella, de "Lord of the Flies", de Beelzebub. La molécula semántica que condensa este símbolo es difícil de descomponer. Teniendo en cuenta la ambivalencia del proceso iniciático podemos distinguir en ella dos campos semánticos que gravitan en torno a los conceptos de "animalización" y de "divinización". Naturalmente, la identidad de "Lord of the Flies" amalgama connotaciones diversas que oscilan entre estos dos campos conceptuales y que van cobrando cuerpo en la naturaleza de los niños. Al principio la descripción del pelirrojo Jack o la aparición de una "fierrecilla" lanzan la semilla del símbolo animalístico. El fuego devorador, trágico y festivo, abrasa a un pequeñín presagiando la actividad antropofágica de la bestia. La constelación, evidentemente, se alimenta de más sustitutos referenciales. Existen también fierrecillas fantásticas, productos del miedo a la selva y del animismo infantil. Los niños, por su parte, se ajustan a la asimilación animalística

pintándose la cara. Aún más, cada figura infantil aparece atrapada connotativamente en la red semántica de la bestia. Piggy porque así lo quiere la onomástica y el destino ("Piggy's arms and legs twitched a bit, like a pig's after it has been killed", [223] ); Jack porque efectivamente lo es ("You're a beast and a swine and a bloody, bloody thief" [220] ); Ralph porque la culpabilidad es hija de la responsabilidad ("Don't you understand, Piggy? The things we did \_\_\_" [193] ), y Simon porque no se llega a la divinización sino a través de la muerte ("...the beast stumbled into the horseshoe" [118] ). La constelación simbólica se forma, naturalmente, transfiriendo contenidos de figura en figura, de imagen en imagen, de símbolo en símbolo. Hay otros sustitutos e imágenes que no traslucen la actividad metamórfica como resultado de un proceso pero sí reciben su significación de su participación en ella. Como todos los demás, estos símbolos e imágenes estructuran coherentemente el edificio simbólico de Lord of the Flies.

Pero, debemos insinuar, ¿responde este edificio simbólico a la estructuración de una regeneración iniciática? ¿No tenemos ante nosotros un panteón de rituales primitivos? ¿Se da en Lord of the Flies una verdadera oscilación metafórica metonímica? Es indudable que cualquier iniciando-lector debe ir más lejos que Ralph y de las lágrimas del final para poder percibir esta oscilación. De hecho la constelación simbólica contiene la clave regeneradora. Si reparamos en el conjunto de signos, figuras, símbolos y emblemas que componen la constelación observamos que la transferencia de significado sigue el curso de una motivación ética. El universo simbólico se encuentra reforzado por el modo de predicabilidad actancial.

¿Cómo relacionar así los distintos simbolizantes de la constelación? Indudablemente los niños son salvajes porque actúan como tales y sus configuraciones bestiales y demoníacas se ajustan a esa actuación. El modo en que aparecen circunscritas las acciones dentro del ámbito de la animalización es un efecto de sentido que agranda su campo connotativo y referencial a medida que se suceden unas a otras y se va completando la constelación. Significa esto que la apropiación de sentido que va operando el lector proyecta constantemente unas coordenadas simbólicas incluyentes. A medida que avanzamos en nuestra lectura comprobamos cómo una figura recibe el sentido de las que la siguen y la constelación simbólica engendra un movimiento de perspectiva totalizadora. El término "constelación" resulta en este caso irremplazable.

Mas hay dos figuras luminosas, la figura del místico Simon y la del paracaidista muerto, que parecen poseer luz propia. La tienen, indudablemente, aunque no es otra que la recibida del símbolo unificador de "Lord of the Flies". El cadáver del paracaidista, por su parte, permanece intermitentemente enigmático. De su eficacia signitiva no hay duda: aparece en el momento más crítico, en plena crisis del miedo y de los fantasmas, en el lugar del fuego y protegido por las sombras de la noche. Viene a ocupar el lugar de la bestia de los miedos, a hacer de bestia real y a cumplir con el deseo de los pequeños tal y como el mundo adulto sabe hacer lo. Cae como mensajero de posible salvación y de hecho sólo la recibe del iniciando-lector, pues Simon, el vidente, tras liberarlo de las rocas, no pudo transmitir el mensaje salvador al resto del grupo. Es el cadáver del paracaidista un signo

caduco, irónicamente vacío y contradictorio. Su función consiste en prolongar la ley de la muerte. Corrompido, reencarna a la bestia como agente de destrucción. Golding ha insistido en esta paradoja al ver en él el reflejo exacto de lo que entendemos por historia:

It is a dead thing handed on, but dead though it is, it will not lie down. It is a monstrous creature descending to us from our ancestors, producing nothing but disunity, chaos. When I constructed a song for it, therefore, it had to be something that was dead but had a kind of life. <sup>44</sup>

Tómese como representante de la historia, de la tradición o de la herencia cultural, el paracaidista muerto es la bestia aérea que incluye al adulto en la constelación simbólica, que media de una manera definitiva en el proceso de animalización de los niños y cuya función ambivalente juega un papel decisivo en la configuración de otras figuras. ¿No es esa misma ambivalencia--transmisor de vida y causante de muerte--la que define las palabras autoritarias de "Lord of the Flies" al pequeño Simon? Es difícil ver vestigios totémicos en una figura enredada en la cuerda de un paracaidista muerto, pero las metáforas animalísticas parecen remitir a ellos. Las moscas, adiestradas en funciones propias de investidura simbólica, no distinguen entre dominios antropológico o animalístico. Tan putrefacto está el cadáver del paracaidista como la cabeza del cerdo que le habla a Simon. Ambos proclaman la muerte y en la narrativa anexionan campos semánticos aparentemente distintos. Cuando

<sup>44</sup>. William Golding, "Fable", The Hot Gates, New York, Pocket Books, 1967, p.93.

se escucha el eco del animal cazado el neófito oye como en diferido las palabras del adulto.

No todos los signos y símbolos de la constelación giran en torno al semantismo de la muerte ni todos ellos apuntan hacia el primitivismo o hacia una metamorfosis animalística. Hay una figura, la del visionario Simon, que pone en conmoción dialéctica todo el universo simbólico de Lord of the Flies. Simon, el elegido, entra a formar parte de la constelación de la bestia sin ser vencido por el simbolismo de la regresión, de la muerte o de la ley del padre muerto. Golding acertó a asimilarle a la figura de Cristo, aunque para aquellos críticos que piensan que la teología elabora símbolos venidos de lo alto y sin raíces en la psique, la presencia de Simon resulta un tanto inaceptable. Digamos en primer lugar que Simon es una figura ejemplar, un personaje incomprensible (al menos para sus compañeros) y, para el lector, inimitable. Casi todas sus intervenciones han sido interpretadas desde el punto de vista de la figuración prototípica. Ello, creemos, dificulta la inserción del niño visionario en el marco realista de los primeros acontecimientos. En varias ocasiones su condición patológica subraya su destino simbólico. Incluso su muerte ritual rubrica--a diferencia de la matanza cruel de Piggy--la regeneración simbólica del lector. En ningún momento, no obstante, ese destino simbólico suple incoherencias actanciales ni reclama más de lo que le pertenece por asignación dramática. Simon entra en el escenario como víctima propiciatoria y acaba como tal. Pero ¿a qué coste y nivel simbólico?



Un examen atento de la víctima propiciatoria puede revelarnos hasta qué punto la figura de Simon lleva la constelación simbólica hasta la exploración de nuevos contenidos. La psicología encuadra a la víctima propiciatoria entre los fenómenos de proyección de la sombra.<sup>45</sup> Esta sombra, a decir de Erich Neumann, representa al aspecto negativo de la psique, aspecto que cuando está en conflicto con los valores establecidos o reconocidos es transferido hacia el mundo externo y experimentado como objeto exterior a la misma psique. De este modo, el sentimiento de culpabilidad queda descargado en un "otro" extraño a nosotros mismos, en un objeto o persona combatida o castigada. Para los efectos de la elaboración simbólica de la figura de Simon importa comprobar cómo ese "otro" que carga con la culpa es el foco de identificación según diversos grados de transferencia psíquica a la par que elemento purificador de unos males que hubieran pasado irrecognoscibles y latentes. Varias dificultades encuentra el lector de Lord of the Flies en percibir la dialéctica transformativa de contenidos inconscientes en soluciones conscientes a través de la figura redentora de Simon. La más obvia es sin duda la perspectiva regresiva ofrecida por la contraposición de dos éticas que sustentan a la figura, una primitiva y otra actual. Se comprende claramente que Simon sea vilipendiado, pero cuesta aceptar una solución simbólica a través del sacrificio ritual del niño en donde se escenifica una expiación aparentemente primitiva. Extraña sobremanera el descuido del sacrificio, las circunstancias de su muerte, la irresponsabilidad

45. Cf. Erich Neumann, "The Scapegoat Psychology", en The Scapegoat: Ritual and Literature, ed. por John Vickery y J'nam M. Sellery, New York, Houghton Mifflin, 1972, pp. 43-51.

de Piggy y de Ralph y sobre todo la identificación que hace Jack del cuerpo del niño-víctima con la bestia. ¿Cómo leer esta identificación? ¿Se ha convertido Jack en un verdadero salvaje primitivo? La metamorfosis es tal que parece negar toda eficacia prospectiva al simbolismo de la muerte de Simon. ¿Serán precisos ritos viejos para mitos nuevos?

La respuesta, evidentemente, debe buscarse en la relación dialéctica que establece la figura de Simon dentro del universo simbólico de la novela. Erich Neumann ha definido la dos éticas sustentantes de la doctrina sobre la víctima propiciatoria de acuerdo con el nivel de conciencia del mal que se supone debe asumir. La ética primitiva, según él, se distingue sobre todo por la responsabilidad e identidad grupal. En la sociedad tribal la conciencia del individuo es débil, no reconoce el mal a nivel personal y precisa de una eliminación colectiva ceremonial y ritual para proyectar lo experimentándolo como algo ajeno.<sup>46</sup> En las sociedades modernas, por el contrario, el individuo posee un nivel superior de personalización del mal, aunque no escasea la explotación de las víctimas propiciatorias. Este contraste nos parece esencial para entender el simbolismo de la novela y en especial la función dialéctica de la figura de Simon. Esta función no trata de hacer de nuestra participación una vuelta al modo de proyección colectiva sino de abrirnos las puertas de la expiación personal. El salto desde una víctima propiciatoria realista (Simon enfermizo, objeto de mofa e incomprensión) hasta otra simbólica de tinte primitivo es in-

46. Ibídem, pp. 44-46.

salvable y no creemos que deba darse. La metamorfosis regresiva explicaría la pérdida de una responsabilidad individual y la adecuación simbólica de la víctima como objeto de proyección colectiva de los males. Mas la figura de Simon, precisamente en razón de la significación de su muerte, redime a los personajes de ese nuevo tipo de culpabilidad adquirida. No puede ser otra la función propiciatoria y la novela explicita claramente el alcance de su muerte.

Al mencionar la iniciación shamánica de Simon aludimos ya a sus características de "mediador" y ahora nos parece necesario reparar en los rasgos simbólicos que acentúan esta mediación para ver cómo el sacrificio de la víctima propiciatoria libera a la novela y al mismo iniciando-lector del yugo de las figuras ancestrales a la par que las instala definitivamente en el dominio simbólico. Se trata de ver si su muerte es eficaz y si la liquidación de una culpabilidad primitiva supone la instauración de un nuevo sentido para el lector. A primera vista la muerte de Simon no tiene otro sentido. Precisamente, cuando va a llevar la nueva a los niños de que la bestia no es sino el cadáver de un paracaidista cae en el círculo de los cazadores que están repitiendo sus cazas rituales y es tomado por la misma bestia y sacrificado. Ni siquiera se dejan oír las nuevas que trae. El lector contempla la regeneración acuática del pequeño cadáver y espera de los demás niños un retorno a la responsabilidad primera. Pero el mal se ha desatado y un crimen llama a otro. Ironías y coincidencias aparte, la muerte de Simon no ha producido ni el más mínimo destello de responsabilidad nueva en los niños. ¿Cuál es, pues, su sentido? ¿Cuál es su verdadero alcance

simbólico?

Es una lástima que el neófito-lector se deje llevar de la inercia de lo verosímil y piense que el universo simbólico escapa del dominio de sus propios deseos y que la muerte de Simon refleja la impotencia e ineficacia de la función mística en la confrontación con la realidad cruda. Ello equivale a anular la necesidad de lo simbólico. A veces, desgraciadamente, esto es lo que se hace. Porque, cabe preguntarse, si la figura de Simon es simbólica ¿no lo es precisamente por su capacidad de asumir y sustituir significados distintos y procedentes de esferas semánticas diversas? Es decir ¿habrá que buscar el sentido de la muerte de Simon en los resultados inmediatos que produce como acontecimiento fatídico en los demás niños o más bien en el ámbito del sujeto-lector que incorpora ese sacrificio a la búsqueda de un sentido total y redentor en la narrativa? Precisamos antes que la función simbólica de Simon establece relaciones dialécticas con las demás figuras y será preciso sondear estas relaciones para comprobar si su muerte es un fracaso o no. La dialéctica de lo viejo y de lo nuevo, como hemos visto, propone una ruptura y destrucción de lo viejo. La oscilación metaforometonímica parte de la superación de las leyes metonímicas. Los ritos de iniciación comprenden una fase de anulación de la personalidad, una muerte a veces real y otrassimbólica. La figura del padre muerto sólo es creadora si es superada por otras figuras mediadoras no paternas.<sup>47</sup> ¿Dónde hallar el

47. "...la figure du père, avant de faire retour, doit d'une certaine façon être perdue, et... ne peut faire retour que réinterprétée par le moyen d'autres figures non-parentales, non paternelles. L'épuration qui conduit du fantasme au symbole exige...une sorte de réduction de la figure initiale par le moyen d'autres figures". (Cf. Paul Ricoeur, op. cit. p. 472.

nuevo sentido de Lord of the Flies? ¿Dónde se realiza la regeneración del lector? Evidentemente no en los resultados reales de un acontecimiento preñado de significaciones diversas.

Se da en la configuración simbólica de Simon un hecho clave que da pie a la regeneración del neófito-lector. Se trata de un detalle que Golding ha recalcado con insistencia: Simon y sólo Simon se enfrenta con la bestia y la libera momentos antes de la tormenta. La significación de este hecho se comprende mejor si adoptamos un punto de vista que permita unificar las distintas encarnaciones bestiales. Conocemos todas estas encarnaciones. En esos instantes, para los niños la bestia no es otra cosa que un monstruo alado que anida en la montaña. Bestia irreal, fantasmal e irrecognoscible, pero causante real de los miedos que atormentan a los niños. Todos los otros sustitutos de contenidos animalísticos, éticos o psicológicos van ganando cartas de identidad configuradora en la mente del lector, el cual debe incluir en estos instantes el gesto crucial y redentor del niño-víctima. ¿Cómo? Indudablemente el acto redentor es más decisivo que los empeños de Jack por cazar la bestia o los de Ralph por mantener el orden. Es este acto un gesto que aunque salvador permanece ignorado y que, paradójicamente, va a causarle la muerte. Incluido en la dinámica de las acciones, debe relacionarse con los demás empeños por sobrevivir. El empeño racional de Piggy le costará la vida. Ralph acaba también pagando muy caro el precio de sus esfuerzos civilizadores. Simon, que ejemplifica la solución verdadera liberando a la bestia, paga con su muerte esa liberación. En el caso de

Piggy se identifica al criminal culpable. En el caso de Ralph se precisa el auxilio del adulto. En el caso de Simon se habla todavía de "coincidencia", de "circunstancias", de "anomalías" entre su empeño redentor y el precio pagado. El carácter ritual de su muerte no es obstáculo, sin embargo, para alinearla en una dinámica prospectiva de salvación y la naturaleza mística de la víctima propiciatoria no invalida su eficacia ejemplar. Lo que la diferencia de las muertes y de los empeños posteriores de los demás niños es precisamente su virtualidad sustitutiva y su carácter premonitorio. Piggy y Ralph deben vivir paso a paso la aventura trágica y desenrañar personalmente las paradojas del mal comprobando que son ellos quienes lo engendran. Simon, por su parte, muere cuando el mal es asignable a un agente externo, no a individuos en concreto, recapitulando así todas las antinomias que el proceso de bestialización ha ido generando ética, psicológica y animalísticamente. Es decir, Simon es la figura mediadora por excelencia. Su muerte preanuncia la de los demás y precisa de la de los demás para alzarse como superación de la ley de la muerte. Su relación con la figura del paracaidista muerto aclara aún más esta dialéctica de una nueva creación de significados. De hecho el gesto redentor viene a significar que es preciso su mediación y su muerte para que el signo portador de destrucción desaparezca y adquiera--mediante el reconocimiento por parte del lector de las paradojas del mundo adulto--nuevo sentido a través del destino trágico de los demás personajes. Más aún, el enfrentamiento y la confrontación entre las dos figuras--una portadora de muerte y otra liberadora de la muerte--

es el signo diferenciador de los dos campos semánticos comprendidos en la configuración simbólica y las paradojas inherentes en la libración del signo del adulto revelan las ambigüedades que acompañan al proceso de iniciación. Lévi-Strauss ya hizo notar cómo los elementos sagrados del mito son factores mediadores entre otros contradictorios y Edmund Leach, en su revelador análisis sobre el tabú ha demostrado cómo el espacio que separa campos semánticos opuestos (bien-mal, Dios-hombre, mortal-immortal) es cubierto por categorías ambiguas portadoras de una capacidad mediadora, objeto de intensos tabúes.<sup>48</sup>

En el proceso de transformación iniciática de Lord of the Flies la figura de Simon y la del paracaidista corrompido se presentan como signos opuestos y mediadores que asumen las ambigüedades inherentes en el proceso. Desaparecido el paracaidista la bestia ilusoria se convierte en real al ser sellada la transformación con el acto criminal de la muerte de Simon. Sacrificada la víctima propiciatoria, los signos externos del mal dan paso a los internos y auténticos de la responsabilidad ética. Es Simon con su muerte quien purifica la constelación simbólica de ambigüedades semánticas establecidas por el signo adulto y quien coloca al lector en disposición de reconocer la superación de la misma muerte. En la figura del paracaidista corrompido es el adulto quien resuelve la oposición niño-animal. En la figura de Simon es el niño el que se libera de las ambivalencias del adulto. Es cierto,

---

48. Edmund Leach, "Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse", en New Directions in the Study of Language, ed. por Eric H. Lenneberg, Cambridge, M.I.T. Press, 1964, pp. 35-39.

como reconoce Claire Rosenfield, que el piloto es el caso analógico en el mundo adulto de la matanza ritual del niño Simon en la isla y que ambos son las víctimas propiciatorias de sus sociedades respectivas.<sup>49</sup> Ambos quedan asociados en la constelación simbólica mediante un núcleo de imágenes visuales. En ambos se ceban las moscas y ambos son despedidos de la isla por los elementos naturales. Mas es en su enfrentamiento como comprendemos que el sacrificio de Simon da nuevo sentido a una culpabilidad nacida del crimen primordial cometido por el padre adulto en la figura del piloto. El vaticinio de "Lord of the Flies" a Simon se cumple y es la figura infantil quien redime al hombre del yugo de la ley ineficaz. Desde el orden de lo primordial hemos llegado, vía Simon, al dominio de la regeneración iniciática. No podemos, pues, concluir, con Claire Rosenfield, que los niños vuelven al primitivismo salvaje y que degeneran en adultos, sino que Lord of the Flies también insinúa en el lector el modo de evitar esa degeneración.

Las implicaciones de esta función dialéctica de la figura de Simon quedan aún más aclaradas si al escuchar la pregunta del adulto "What have you been doing? Having a war or something?" echamos una mirada retrospectiva a los porqués de las muertes de Simon y Piggy y a los intentos salvadores de Ralph desde el punto de vista de la esfera del adulto. El rito de iniciación se ha llevado a cabo en presencia del adulto, conforme a sus reglas y es él quien lo ha hecho.

<sup>49</sup>. Clair Rosenfield, "Men of a Smaller Growth: A Psychological Analysis of William Golding's Lord of the Flies", en Literature and Psychology, XI, Otoño, 1961, p.99.



Pero ni en las figuras de Piggy y de Ralph se ha operado la transgresión ejemplar de la ley y la elevación a la esfera de la resurrección, de la sublimación del lector. El reconocimiento del fin de la inocencia por parte de Ralph no sale del ámbito de las mediaciones jurídicas y morales de la paternidad mortal. Sus experiencias las percibimos como superación trágica y necesaria del padre según la sangre, sin trascender ese vínculo generacional o superar el aguijón de la dependencia de la infancia. Tampoco sale el lector del campo de las pulsiones y es preciso llorar por el niño y por el adulto, por Ralph y por nosotros mismos. Simon, por el contrario, establece una mediación de un orden superior para con el padre adulto, como lo revela su diálogo con "Lord of the Flies". En esa escena, como ya hemos indicado, se observa cómo el fantasma del padre muerto, el padre castrador y autoritario trata de privar al hijo de la adquisición del poder salvador. Pero la muerte de Simon hace pasar a esa figura ancestral desde el terreno de las pulsiones al de la representación, más allá del de la herencia de los conflictos edípicos. En Simon asistimos a la transfiguración de la figura del padre. Y esto es posible porque la liberación del paracaidista y la muerte del niño visionario establecen una nueva relación de paternidad y filiación. Simon, al morir por los demás como víctima propiciatoria, invierte el sentido de la muerte transformándola de castigo por los impulsos agresivos contra el padre en "ofrenda" de un reconocimiento por una paternidad transcendente. No es otro el sentido que el mismo Golding parece implicar en la comparación de Simon con Cristo: como Cristo, Simon expía por los

demás el crimen cometido contra el padre y al mismo tiempo, al asumir la culpabilidad se hace uno con él y le sustituye. Para los conocedores del misterio de la Redención cristiana basta señalar que el reconocimiento mutuo entre padre e hijo envuelto en el sacrificio de Simon coloca a la figura del adulto en Lord of the Flies como padre inmortalizado a partir de la aceptación de su mortalidad.

Acceder a esta esfera simbólica ha supuesto una superación de la relación de la paternidad contingente que tan dramáticamente han protagonizado Ralph, Piggy, Jack y los demás niños. El rito de iniciación del neófito-lector no finaliza con el "regressus ad uterum" de Piggy o de Jack. El "niño adulto" recibe una nueva educación del deseo, una instrucción a través de la cual inhibe descargas pulsionales para entrar en el marco de la sublimación que ha posibilitado la configuración simbólica. No tratamos de sustituir aquí un proceso catártico por otro de sublimación. Simon es parte del drama que actualizan todos los demás niños. Tampoco pretendemos hacer de Simon el superego acaparador de las idealizaciones del iniciando-lector. Satisfacción, gratificación y sublimación caminan juntas y el neófito recorre con Ralph la pérdida de la inocencia a través de estos caminos. Pero esa pérdida se lleva a cabo siguiendo las huellas arcaicas que se perciben sobre todo como vestigios que al ser recuperados crean significaciones nuevas. Y esta recuperación es ya parte del proceso de sublimación. Hay varios incidentes en Lord of the Flies que no sabríamos dónde situarlos, si del lado del rito primitivo o del mundo culturalizado del adulto. Hay muertes y agresiones que las acepta el lector

sin explicarse por qué. ¿Será esto porque nuestra sensibilidad está hecha a resoluciones trágicas y no a sacrificios simbólicos? Nuestra necesidad de alternar entre gratificaciones y sublimaciones nace precisamente del conflicto entre el principio de realidad y el de placer. La muerte de Simon nos hace ver que la sublimación no anula lo trágico ni lo resuelve, pero sí lo modifica. Basta comparar la recogida de los niños en el crucero del adulto con la resurrección acuática de Simon. El verdadero sentido de la sublimación se percibe, sobre todo, en el modo en que cada uno de estos dos incidentes presentan la relación de paternidad. La salvación física de los niños no sale de la esfera de la repetición de una paternidad según la sangre, física y temporal, de una relación que confiere a Lord of the Flies un carácter pesimista. La regeneración de Simon regenera al padre, al lector y al adulto y les glorifica idealizándoles. Entender esta glorificación equivale ya a prestar atención a las pautas de divinización que ha presentado la experiencia iniciática. Si el lector ha de acceder al reconocimiento de su yo como adulto, la figura de Simon le traza el camino de la educación del deseo: por la muerte a la glorificación. No es, pues, Simon una figura incomprensible en la constelación simbólica de Lord of the Flies ni queda encerrado el neófito-lector en la cárcel de la represión. Como ya se expresó Freud en Moisés y el monoteísmo, era preciso que se ofreciera el hijo, pues la muerte tuvo a un padre por víctima.<sup>50</sup> Era necesario que el lector pasara por la muerte de la infancia para ser

50. Cf. J. M. Pohier, Au nom du père, Paris, Editions du Cerf., 1972, p.110.

regenerado como adulto. Y gracias a Simon Lord of the Flies es una alegoría de la caída y de la redención. Si el adulto iniciando accede a su propio conocimiento es a través de un proceso de sublimación de sus propios deseos e instintos, posibilitada esta transformación por la configuración simbólica de la novela. Al final podemos decir con Guy Rosolato: "Toda invención se apoya en esta puesta en perspectiva y recupera el fondo en el que se conjugan la muerte, la ley y la mediación del padre: entonces despierta en todo hombre el mismo relámpago, un temblor que indica que se llega finalmente a una región diferente, en que la claridad somete al oscuro, el skoteinos." 51

---

51. Guy Rosolato, op. cit., p. 104.

126

T H E I N H E R I T O R S

( 1955 )

## II. EL PLACER DE LA IRONIA

### 1.- ¿Premisas lógicoformales o promesas de seducción?

Pocas, muy pocas de las novelas que caen en nuestras manos resultan tan encantadoras como la segunda novela de William Golding, The Inheritors. Difícil es saber por qué o por qué no gusta una novela, pero en el caso de ésta no es preciso sondear exhaustivamente la subjetividad del lector o recurrir a criterios formales de última hora. The Inheritors gusta, fascina, sorprende y desconcierta. Subyuga al lector, le compromete en su textura verbal, le estimula poéticamente y le despista. Todo ello en un mismo golpe de lectura indescriptible que obligaría a la crítica moderna a hablar de una hermenéutica de fruición narrativa.

Los críticos goldianos no han tardado en ensayar este tipo de hermenéutica (de "fascinación" y de "desconcierto"), con la obvia diferencia de que los que hacen del "desconcierto" el elemento fundamental de su crítica se atienen al carácter mimético de la narración, mientras que los que se ponen al abrigo de la "fascinación" parecen liberarse de ese carácter. Wayland Young, por ejemplo, reconoce que el lector no sabe adónde va a parar en el transcurso de la lectura porque es muy difícil traslucir el sentido de asombro de la gente primitiva y sobre todo porque el arte de desconcertar de la novela impide que el autor controle otros elementos narrativos que es preciso hacer sentir al lector.<sup>1</sup> Walter Sullivan insiste

---

1. Wayland Young, "Letter from London", Kenyon Review, XIX, Verano 1957, p. 478.

asímismo en las dificultades de hacer de un hombre neandertal un carácter "verosímil". No puede deplorarse, insiste Walter Sullivan, la pérdida de la clase de inocencia descrita ni se puede imaginar por qué ha de querer escribir alguien una novela--aun la mejor posible--sobre un grupo de gente que en el sentido normal de la palabra no puede ni pensar.<sup>2</sup> El desconcerto proviene, evidentemente, de la imposibilidad de indentificarse con un personaje que no se parece en nada al lector y al que, ante el hecho del dobleje irrealizable, ha de asistir una y otra vez mitad compasivo mitad exasperado. Si es el lector quien ha de "auxiliar" y tolerar al personaje se comprende que el placer de la lectura haya de convertirse en una actividad penosa y que la simpatía vaya apagándose. Por otra parte ¿qué puede contarse sobre un hombre neandertal que interese al lector de hoy? Como advierte el mismo Wayland Young, nos han ocurrido tantas cosas que no ocurrieron a los héroes neandertales que cualquier contraste historiado con ellos ha de resultar reductor y superficial.<sup>3</sup> Y así es como ven algunos críticos la historia de The Inheritors: esquemática, simple y artificial. Desconcierta, pues, la ausencia de episodios o acontecimientos relevantes; y los pocos que aparecen están ordenados más de acuerdo con una óptica de percepción del personaje (Lok) y de revelación del lector que en consonancia con las tensiones dramáticas que pudiera presentar el encuentro entre el hombre neandertal y el Homo Sapiens.

2. Walter Sullivan, "William Golding: The Fables and the Art", The Sewanee Review, LXXI, No. 4, Otoño 1963, p. 661.

3. Wayland Young, op. cit., loc. cit.

No parece existir un conflicto dramático alucinante y los constantes choques entre las dos tribus no avocan a un "crescendo" combativo o a una lucha encarnizada. El interés de la dinámica de las acciones queda supeditado a la introyección de una percepción estética de la naturaleza de ambas tribus. Los personajes son todos combatientes de retaguardia que aceptan la aniquilación penosa de la retirada. Así se comprende que Frederick Karl piense que el lector no tiene cómo ni con qué comprometerse una vez que es conocedor de la situación dramática y del destino del hombre neandertal.<sup>4</sup> O que James Baker eche de menos una dialéctica dramática sustentante de la narrativa que nazca de las tensiones relacionales entre los caracteres representativos de las tribus y no sólo de "dentro" de los caracteres.<sup>5</sup> El desconcierto es así explicable, pues no siempre es posible que el lector supla imaginativamente los ingredientes espontáneos de las leyes causales y consecuenciales que gobiernan la lucha dramática. Es decir, las implicaciones perceptivas no proporcionan tanta fuerza cohesiva al encadenamiento episódico como el acrecentamiento de hechos causal o accidentalmente imbricados. Y a veces The Inheritors invita a prospecciones dramáticas que merman la eficacia de los resultados de las acciones inevitables en sí mismas. De este modo anticipar equivale a "condicionar" y la retrospección genera cacofonías alegóricas en vez de soluciones de los conflictos o clarificaciones temáticas. Hay, sin duda, síntomas evidentes de que el arte por el arte o la virtuosidad de la palabra por la palabra parecen con-

4. Frederick Karl, A Reader's Guide to the Contemporary English Novel, New York, The Noonday Doubleday Press, 1972, p.259.

5. James Baker, William Golding: A Critical Study, New York, St. Martin's Press, 1965, p. 29.



trolar las secuencias episódicas poniéndolas al servicio de una idea rectora. Se comprende así que la acción se presente en cierto modo ambivalente y que, como observa Juliet Mitchell, la paradoja envuelta en el desarrollo dramático no acabe de perfilarse enteramente.<sup>6</sup> Mas la percepción de esta paradoja exige ya irse dejando fascinar.

Virtuosidad lingüística y control temático--más riqueza imaginativa e intensidad de visión--son precisamente algunos de los rasgos definidores de la "fascinación" que causa The Inheritors. Numerosos críticos los han subrayado y han hecho de esta novela causa justa de una crítica esteticista. Frank Kermode y Angus Wilson consideran The Inheritors como la mejor novela goldiana y su mismo autor la tiene también por favorita.<sup>7</sup> Mark Kinhead-Weekes y Ian Gregor aciertan a calificarla como la más perfecta, precisamente en el mejor capítulo de su importante estudio William Golding: A Critical Study.<sup>8</sup> Felizmente, bastantes de los enigmas que provocan esta fascinación han sido ya desentrañados con cautela en este estudio: el punto de vista, el poder imaginativo, las licencias, limitaciones y virtuosidad verbales, la recreación primitivista y el desafío técnico de la concepción en cuanto tal. Lo que para muchos es objeto de desconcierto empieza a percibirse en el

6. Juliet Mitchell, "Concepts and Technique in William Golding", New Left Review, No.15, Mayo-Junio 1962, p.67.

7. Cf. Jack I. Biles, "An Interview in London with Angus Wilson", en Studies in the Novel, II, No.1, Primavera, 1970, p.79; Frank Kermode, "Coral Islands", The Spectator, CCI, 22 de Agosto, 1958, p. 257.

8. Estudio publicado inicialmente en Inglaterra y en Estados Unidos. En este último país fué editado por Harcourt, Brace and World, Inc., 1968.

análisis de este par de críticos como objeto de fascinación. Y la diferencia es evidente, porque en vez de afianzarnos en la eficiencia de los recursos interpretativos postula este análisis la "primacía de la experiencia sobre el análisis".<sup>9</sup> Son estos dos polos, evidentemente, los que en última instancia obligan a inclinarse del lado de la fascinación o del desconcierto (aunque, naturalmente, no presuponemos aquí la primacía de una crítica anárquica, arbitraria y enteramente personalista).

La inclinación se inicia cuando el lector decide liberar la experiencia de la lectura de la regulación canónica a que nos han sometido estos recursos formales. El analista ausculta, reduce muchas veces, simplifica e infiere. El "experimentador" recrea, amplifica, sugiere y hasta vaticina. A veces no habrá más remedio que oscilar entre estos dos extremos, como lo muestra The Inheritors al acoger por igual a analistas y exploradores, a buscadores de moldes narrativos definidos y a catadores de experiencias personales. Se puede hablar con toda propiedad crítica de la estructura alegórica de la novela y recrear en el dispositivo formal restrictivo la multiplicidad significativa. Varios críticos, por ejemplo, han visto en esa estructura motivos de fascinación. Y lo mismo hemos de decir de los términos "metáfora" e "ironía". Para John Peter la verdadera raíz de la novela es la ironía, mientras que para E. C. Bufkin esa misma raíz irónica se compone de recursos técnicos, aspectos y principios formativos.<sup>10</sup> La fascinación ha

9. Ibídem, p. 74.

10. E. C. Bufkin, "The Ironic Art of William Golding's The Inheritors", Texas Studies in Literature and Language, IX, No. 4, Invierno 1968, pp. 567-578. Asimismo John Peter, op. cit., p. 585.

quedado diluida al desintegrarla analíticamente. Idéntico efecto y resultado producen los estudios de M.A.Halliday y de Adriens Mark sobre la virtuosidad estilística de The Inheritors: eliminación de una magia verbal recreadora del lenguaje del hombre neandertal a categorías sintácticas o "elecciones epistémicas" del "Homo Linguisticum" (Firth o Ohman).<sup>11</sup>

Es una pena que el lenguaje de la "fascinación" tenga que depender del más objetivo y analítico del desconcierto lingüístico. Posiblemente la experiencia de la lectura habría de contentarse con trazar las pinceladas más sobresalientes, impidiendo así que salga a flote lo insondable. Algunos críticos, Peter Green, Bernard Dick y Frank Kermode entre otros, han expresado su fascinación de este modo. Resaltando el equilibrio entre comentario externo e impresionismo interno (Peter Green), la objetividad moral del punto de vista (Bernard Dick) y la posición final del lector (Frank Kermode), estos tres críticos colocan al lector en la verdadera plataforma de observación de lo insondable.<sup>12</sup>

Desde esta plataforma podemos lanzarnos hacia el mar de estrategias analíticas o hacia las alturas de la fruición imaginativa, hacia los caminos regulados del desconcierto o hacia los más abiertos de la fascinación. El más alto y el más libre, el más abierto y el más legítimo en el caso de The Inheritors tal

11. M. A. Halliday, "Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's The Inheritors", en Literary Style: A Symposium, ed. por Seymour Chatman, London, Oxford University Press, 1971, pp. 331-366; Adriens Mark, "Style in Golding's The Inheritors", English Studies, 51, 1970, pp. 16-30. Sobre las limitaciones del intento analítico de M.A.Halliday ver Stanley E. Fish, "What Is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible Things About It", en Approaches to Poetics, ed. asimismo por Seymour Chatman, New York, Columbia University Press, 1973, pp. 109-152.

12. Cf. Peter Green, "The World of William Golding", Transac-

vez sea el que propone Roland Barthes:

With the writer of bliss (and his reader) begins the untenable text, the impossible text. This text is outside pleasure, outside criticism, unless it is reached through another text of bliss: you cannot speak "on" such text, you can only speak "in" it, in its fashion, enter into desperate plagiarism, hysterically affirm the void of bliss (and no longer obsessively repeat the letter of pleasure). 13

Es difícil, sin duda, adquirir el lenguaje de la fascinación sin salirse del cerco textual de The Inheritors. Mark Kinkead-Weekes y Ian Gregor lo saben muy bien. Para recrear esta novela hay que utilizar su propio lenguaje, plagiar su poética e instituir la paráfrasis como arte de reanimación crítica. Es éste el único camino de acceder a lo insondable y de esquivar los obstáculos analíticos. No se puede hablar, efectivamente, de The Inheritors sin The Inheritors, sin situarse muy dentro de sus mismo texto y hacer de sus secretos, limitaciones y desconciertos parte esencial del arte de fascinar.

Ciertamente, The Inheritors parece indicar en su diseño que la actividad de su lectura ha de iniciarse descifrando ciertas claves desconcertantes que más que controlar la unidad estructural y temática de la obra han de servir de punto de apoyo para su verdadera fruición. La clave más ostensible es la del epígrafe introductor tomado de la Outline of History de H. G. Wells. El pasaje que cita Golding se presta a diferentes interpretaciones dentro de este encuadramiento inaugural y la más obvia es servir, sin duda, de "terminus a quo" para nues-

tions and Proceedings of the Royal Society of Literature, 32, 1963, p.45; F. Bernard Dick, William Golding (Twayne's English Series, No.57), New York, Twayne, 1967, pp. 46-47; Frank Kermode, "The Novels of William Golding", International Literary Annual, III, 1961, pp. 20-21.

13. The Pleasure of the Text, traducción de Richard Miller, New York, Hill and Wang, 1975, p.22.

tra lectura. Mas, a semejanza de Lord of the Flies, el lector puede esperar una corrección o una esperanza de inversión de otra obra precedente. Y así, en vez de parodiar o implicar la presencia de otra obra en la narrativa, The Inheritors afirma explícitamente el objetivo: invertir y contradecir la teoría welliana. El pasaje recoge la opinión racionalista y optimista de H. G. Wells, apoyada en la de Harry Johnston, sobre la condición del hombre neandertal, auténtico monstruo similar al gorila, y sobre su exterminio a mano del Homo Sapiens. El texto escueto no nos dice más. Como clave "in praesentia" de la narrativa puede entenderse--así lo sugieren Bernard S. Oldsey y Stanley Weintraub--como trampolín de un proceso demostrativo que va desde la tesis a la antítesis, como primera premisa ficcional fiel a la "narratio probatio est".<sup>14</sup> Visto de este modo sólo tenemos que echar un vistazo a las primeras páginas de la novela y percibir paso a paso el encanto y el alcance de la inversión. Para Golding, el pesimista, el hombre neandertal no es como lo describe Wells. Así lo ha declarado repetidamente. La Outline of History, evangelio racionalista in excelsis según el propio Golding, jugó un papel fundamental en la vida del autor de The Inheritors. Pronto se dió cuenta, no obstante, de que ese evangelio no era el ortodoxo:

By and by it seemed to me not to be large enough... too neat and too slick. And when I re-read it as an adult I came across his picture of Neanderthal man, our immediate predecessors, as being these brutal creatures who were possibly the basis of the mythological bad man, whatever he may be, the ogre. I thought to myself that this is just absurd. What we're doing is externalising our own inside. . . We're saying, "Well, he must have been like that,

---

14. Ver Bernard S. Oldsey y Stanley Weintraub, The Art of William Golding, Bloomington, Indiana University Press, 1968, p. 48.

because I don't want to be like it, although I  
know I am like it. 15

"In absentia", consecuentemente, el pasaje welliano que inaugura The Inheritors presenta algo más que la razón de ser de la demostratividad narrativa. Presenta simultáneamente la dirección de esta demostratividad, el por qué de la inversión y la guía de posibles alternancias y ambigüedades narrativas que van a venir. No es el único propósito de Golding contradecir a Wells o dar por tierra con los dioses del evolucionismo darwinista. Sabemos que el pasaje introductor adquiere eficacia probatoria en The Outline of History a causa del intento welliano por probar la ausencia de mezcla racial entre el hombre neandertal y otras razas paleolíticas y que las descripciones de la lucha entre musterienses y el Homo Sapiens contenida en esa misma parte de la obra hubieran anticipado con claridad la naturaleza irónica del conflicto a dramatizar. Sin embargo, la eficacia de esta cita se cifra sobre todo en hacer de punto de referencia del por qué de la inversión goldiana. No precisa de momento preanunciarse la catástrofe resultante de la lucha. Interesa más crear un modo de ver las cosas, una disponibilidad de acercamiento y de adaptación a realidades nuevas que hasta ahora han sido presentadas desde el punto de vista objetivo y frío de la antropología. De hecho, pues, el texto welliano es un signo de seducción--no sólo una premisa lógica--, un modo de iniciar el arte de fascinar desconcertando, insistiendo en la función diferencial de la misma cita como elemento inaugural; una forma de abrir la tran-

15. "The Meaning of It All", entrevista publicada en Books and Bookmen, V, Octubre 1959, p. 10.

sitividad narrativa estableciendo un contraste claro entre el conocimiento científico del hombre neandertal y una aproximación imaginativa, entre "verificación" racional y "exploración" fictiva. La adopción de este recurso es explicable. Golding no concibe cómo la ficción ha de responder a esquemas hechos, a ideologías prestadas o prejuicios revalidados. Prefiere más bien verdades al vivo, ideas de entraña personalizada y experimentadas individualmente. No es de extrañar, pues, que The Inheritors recurra al lector desde sus primeras líneas para que no sólo sea juez de causas recibidas sino abogado y víctima de causas injustas. Estas dos funciones son compatibles en esta novela si vemos, con John Peter, cómo ciertas proposiciones teóricas son traducidas en términos plásticos.<sup>16</sup> Puede ya el lector; libro en mano, mirar hacia atrás, hacia Wells, Harry Johnson o Darwin, mientras corre con Lok hacia las alturas de la cascada. Arbitrar en casos como éste lleva consigo la tremenda dificultad de no poder ser enteramente imparcial. Por eso debe caminarse por The Inheritors con equilibrio, guardando las distancias justas entre unas verdades probadas científicamente (poco importa que en el futuro se demuestre la coexistencia o la mezcla entre las dos razas relatadas en la novela) y sus respectivas versiones noveladas.

Una de las formas más legítimas de llegar al conocimiento real de las cosas es precisamente a través de la confrontación dialéctica de los elementos opuestos. Esta es la forma escogida por The Inheritors. Si Golding hubiera adelantado un comentario moral, tal y como lo hicieron Conrad y Ford Madox

---

16. John Peter, op. cit., p. 29.

Hueffer en su obra conjunta The Inheritors, An Extravagant Story, el lector hubiera quedado en cierto sentido libre de compromisos dialécticos. Pero el texto introductor de la novela goldiana no es un epitafio sobre el fin de las civilizaciones o sobre el Homo Sapiens, sino, como hace notar Leighton Hodson, un ángulo de presentación, un dispositivo focalizador de, al menos, once de los capítulos narrados.<sup>17</sup> Es este dispositivo, sin duda, el que nos hace presentir que jamás podremos substituir la fascinación de la experiencia de la lectura de The Inheritors por la certeza del último descubrimiento antropológico que llegue a nuestro oídos sobre el hombre neandertal o el Homo Sapiens.

Conceder al lector un punto de referencia como el del pasaje welliano es una gran ventaja y un apoyo heurístico nada despreciable, aunque sea incompleto, parcial o unilateral. Creemos que también Golding encontraría en él un "leifmotif" impulsor de la composición de la obra. No resulta difícil ver por qué. En cuestiones tan complejas como el origen del mal, cualquiera que sea su acercamiento (histórico, metafísico, político o sociológico), no es posible prescindir de la dualidad inherente en la naturaleza humana reduciendo contradicciones evidentes a perspectivas unilaterales. Y junto a la cuestión del origen del mal debemos incluir otros problemas, tales como el del origen del hombre y de su sobrevivencia, el del sentido de la vida, los conflictos evolutivos y aconteceres fundamentales irresolubles con los que se enfrenta constantemente la humanidad. Siempre que alguno de estos problemas sale a la luz de

17. Leighton Hodson, William Golding (Writers and Critics), New York, Capricorn Books, 1969, p. 41.



la nueva ficción el lector tiende a dejarlos de lado o a instalarse en el transfondo del comentario metafísico. Evidentemente, las dualidades persisten. Pero ¿qué adelanta escritor y lector sintonizando melodías viejas y problemáticas insolubles? ¿Por qué no ser relativista de una vez para siempre? Al fin y al cabo, como reconoce D. C. Muecke, el universo parece componerse de dos sistemas que no encajan entre sí. (Recordemos las consabidas dualidades razón-emoción, objetivo-subjetivo, sociedad-individuo, absoluto-relativo, determinismo-libertad, cientifismo-humanismo). "The one functions", añade D. C. Muecke, "and can only function, in terms of meanings, values, rational choices, and purposes; the other seems not to be comprehensible in these terms".<sup>18</sup> Adelantar una cita como la de Wells al comienzo de The Inheritors es dar a entender algo de este segundo sistema en relación con el primero, algo que define a ambos al mismo tiempo. La confesión goldiana de que las conceptualizaciones del hombre neandertal y del Homo Sapiens responden a un mismo deseo de exteriorizar la bestia inherente en el hombre aporta una estrategia común, un mismo arte de diferenciar, un instrumento válido para someter a revisión nueva cuestiones de siempre. Y en caso de partir de una estrategia como ésta resulta fácil adivinar que The Inheritors no pretende quedarse en el puro contraste o ataque de perspectivas distintas, aberraciones históricas o correcciones antropológicas. El pasaje apunta sobre todo a un modo de ver las cosas que los expertos en la ironía han dado en llamar "ironía general" por incluir al observador dentro de las redes de situaciones contradictorias presentadas. El intento goldiano es así epistemológico y meta

18. Irony (The Critical Idiom, No. 23), London, Methuen and Co., 1970, p. 68.

físico. Si le ha tocado a Wells hacer de punto de partida es precisamente por haber llevado él mismo al universo darwinista hasta extremos que dificultaban la visión de la naturaleza exacta del hombre. El pasaje nos ayuda a mantener el equilibrio entre actitudes y perspectivas incongruentes, a inaugurar la lectura como proceso dialéctico. Esto significa que The Inheritors se articula en cuanto tal y ordena el horizonte de nuestras expectativas de un modo irónico. El desconcierto y la fascinación de su lectura provienen de ahí. Con John Peter coincidimos en que la raíz de la novela es irónica, no porque genere el significado en razón de ser la ironía principio estructurador del mismo, sino porque irónico es el curso de nuestras expectativas y de nuestra seducción.

## 2.- Difícil arbitraje: juez y víctima.

Las dificultades de entender irónicamente una articulación narrativa surgen, evidentemente, cuando una visión, una actitud o un principio tan conocido como el de la ironía han de ser auscultados a través de un tropo de avatares literariamente intrincados. Pocas figuras retóricas exhiben tal floración significativa. La visión irónica sigue aceptando términos genéricos (filosófica, general, cósmica), mientras que toda una gama de acepciones definen y clasifican la ironía-tropo, de acuerdo con períodos literarios, géneros, intenciones, acontecimientos o recursos técnicos y dramáticos.<sup>19</sup> A la hora de replantearla como principio metafísico se recurre a Hegel, Kierkegaard o Burke. Al especificarla como funcionamiento dramático, como dispositivo técnico o como clave formal se echa mano de Schlegel, I. A. Richards, Cleanth Brooks, G. G. Sedgewick, N. Knox, D.C. Muecke o de Wayne Booth.<sup>20</sup> En general prevalecen las acepciones que la definen como instrumento de comunicación en el que el signifi-

19. La situación caótica a la que ha llegado el concepto de ironía en sus manifestaciones y aplicaciones literarias queda reflejada en la letanía de tipos que consigna Douglas C. Muecke en The Compass of Irony (London, Methuen and Co., 1969, p.41). El caos es, en cierto modo, comprensible y pone en evidencia la dificultad de categorizar toda una filosofía de la ironía. Cierta énfasis en la validación epistemológica del concepto aliviaría grandemente el peso terminológico. A este respecto agrada ver cómo Charles I. Glicksberg ha consagrado la expresión "modo de visión" en su The Ironic Vision in Modern Literature, The Hague, 1969.

20. Destacamos sobre todo los influyentes "Irony as a Principle of Structure" (Literary Opinion in America, ed. por Martin Zabel, New York, 1951) de Cleanth Brooks; Of Irony: Especially of Drama (Toronto University Press, 1948) de G.C. Sedgewick; The Rhetoric of Irony (Chicago, University of Chicago Press, 1974) de Wayne Booth y las dos obras ya citadas de D. C. Muecke.

cado literal se opone o difiere del significado intentado o implícito. D. C. Muecke recalca esta perspectiva al insistir en la incompatibilidad y diferencia existente entre el significado real o intentado, presentado o evocado intencionalmente, y el ostensible y pretendido.<sup>21</sup> Naturalmente, es esta una perspectiva externa de la ironía, perspectiva desde la cual el observador accede al significado a través de otro, a través de un disfraz literal que encubre a la persona del autor. De hecho ese disfraz es considerado como "persona" y los distintos modos de relacionarse con el autor y con el carácter dan lugar a diversas clases de ironía. En esta retórica de la comunicación el receptor (lector) participa temporalmente en el error del disfraz hasta erigirse en juez y árbitro de perspectivas opuestas cuando se libra de esa máscara. La eficacia del modo irónico estriba, pues, en conjugar adecuadamente la confusión del lector a través de diversas alternancias de participación que le hacen llegar a la "verdad" imparcial y objetiva. En este sentido la ironía se destaca por el modo de explicitarse como proceso de búsqueda de verdades desconocidas. El modo de hacerse explícita lleva consigo toda una gama de grados de "desvelamiento" y "enmascaramiento" del significado que ponen a prueba la sensibilidad del lector y del autor. La línea divisoria entre significado pretendido y significado literal no siempre es fácil de trazar, pues depende más de un ajuste de códigos ideológicos entre el autor y el lector--así como de un modo determinado de responder emotivamente a un problema dado--que de los recursos técnicos que controlan la transmisión. Estos recursos

21. D.C.Muecke, The Compass of Irony, ed. cit., p. 53.

son, en definitiva, claves exclusivamente contextuales de tal transmisión.

Mas la ironía como técnica de comunicación debe también considerarse desde una perspectiva interna, desde dentro de cada uno de los elementos (emisor, transmisor y receptor) y desde dentro de interacción entre estos elementos. A este respecto, dos estudios actuales enfocan este proceso desde el punto de vista de la participación en el error o "victimación". Este último término es el preferido por John B. McKee para distinguir diversas clases de ironías en consonancia con las relaciones y permutaciones múltiples que cada uno de los participantes pueden entretener. El papel de víctima se reconoce cuando alguien está en desventaja en razón de las discrepancias existentes o si la adhesión a un marco de referencia queda invalidada por otro.<sup>22</sup> El ocultamiento o enmascaramiento del significado ante los ojos del personaje o del observador interesan no tanto como estrategia de transmisión, sino como situaciones de compromiso e interacción participatoria. Hay ironías, naturalmente, que no comprometen simultáneamente y en el mismo grado la presencia del autor, de la víctima o del observador. En las ironías más complejas la función de la víctima es compartida por esas tres presencias formando un haz tripartito de interacción que refleja todo un juego de alternancias en la participación. Lo esencial es comprobar cómo la participación en el error constituye una experiencia profunda y poderosamente significativa. Así lo entiende Neil Schaeffer al comparar la ironía con la

22. John B. McKee, Literary Irony and the Literary Audience: Studies in Victimization of the Reader in Augustan Fiction, Amsterdam, Rodopi N.V., 1974, p. 102.

metáfora, figura en donde la naturaleza binaria posibilita expresar lo inefable.<sup>23</sup> El funcionamiento de la ironía es similar, al tensar su doble mensaje o proveer simultáneamente dos significados. En la tensión y contraposición de estos dos significados cabe infinidad de distancias; pero la medida para calibrar aproximaciones y alejamientos no es otra que el placer de participar en el polo contrario para adquirir mejor conocimiento y experiencias del nuestro. Es ésta una medida muy legítima si en su estrategia dialéctica hay lugar para nuestros impulsos, emociones y percepciones.

A la luz de estas precisiones debemos empezar por entrever en The Inheritors una estrategia inicial para nuestra lectura que siendo dialécticamente irónica traza las distancias del enfrentamiento entre los dos significados con recursos imaginativos y emotivos. Esta es la razón por la que el significado pretendido por la novela no puede reducirse a una mera inversión de la perspectiva welliana. A primera vista el pasaje introductorio anuncia una estrategia argumentativa que hace presagiar una bifurcación de la demostratividad: deducción lógica y escenificación imaginativa. Mas apenas nos adentramos en el mundo del hombre neandertal perdemos de vista el pasaje welliano y resulta difícil, en razón del choque percetivo inicial, establecer contraposiciones entre estos dos niveles. El poder imaginativo acapara nuestra atención y asistimos a la inversión --formulable en términos kantianos como "principio de la negación misma"--sin importarnos los contrastes. Es evidente que la concepción goldiana del hombre neandertal es enteramente opuesta a la de Wells. Aún más, las primeras páginas de The

23. Neil Schaeffer, "Irony", The Centennial Review, Verano 1975, Vol. XIX, No. 3, pp. 178-188.

Inheritors constituyen un reto contra los presupuestos metodológicos del evolucionismo welliano. Si Wells declaró en The Grisly Folk "But the grisly folk we cannot begin to understand. We cannot conceive in our different minds the strange ideas that chased one another through those shaped brains. As well might we try to dream and feel as a gorilla dreams and feels", Golding recoge este proyecto aparentemente irrealizable y decide llevarlo a cabo.<sup>24</sup> El desafío incluye así un cambio de perspectiva y la convicción de que será en las conclusiones en donde la dilucidación ficcional va a contradecir a la científica. Mientras dure esa dilucidación lo que importa es ser consecuente con el punto de vista y con una sistemática consistente. Ya se sabe, como observan Ian Gregor y Mark Kinkead-Weeks, que "without imagination there is nothing between scientific data, obviously susceptible to opposite interpretations, and unsupported fantasy".<sup>25</sup>

Aunque las tensiones irónicas de The Inheritors van más allá del enfrentamiento con las teorías evolucionistas, el contraste inicial entre una formulación lógica y otra imaginativa (primeros capítulos de la novela) es seguido por el lector como un movimiento de acercamiento hacia un significado que poco a poco se va imponiendo como pretendido. Tal es el efecto creado por el nuevo punto de referencia (desde dentro del hombre neandertal) y por la identificación del lector con él y con su mundo. Los cuatro primeros capítulos de la novela van creando

24. Citado por Leighton-Hodson, op. cit., p. 43.

25. William Golding: A Critical Study, ed. cit., p. 71.

contraposiciones sutiles entre la perspectiva welliana y la goldiana que inclinan la balanza hacia un modo de participación en el quehacer bondadoso del hombre neandertal. El lector no está sólo en esta adhesión. A pesar del desafío imaginativo (el autor nos introduce magnéticamente en el terreno de la víctima) el lector sigue las pistas de la simpatía para con Lok y los suyos, y si, como dice Charles Grivel, "sympathiser en tout cas inclut le lecteur dans la finalité du texte", esta inclusión es preciso percibirla dentro de la encrucijada irónica.<sup>26</sup>

De un pasaje inerte y racionalista pasamos a un par de ojos que apenas saben lo que ven. El paso se da con agrado. Es un salto en el que el lector arriesga más que en los relatos de ciencia ficción porque no se sospechan sus leyes internas, no dispone el lector de dispositivos científicos que le salven de la extrapolación ni desea dar marcha atrás para aclarar cuntas prehistóricas. Pero el salto es necesario y alucinante. Nos enteramos dónde estamos y quiénes nos rodean cuando un pequeño grupo de primitivos neandertales, ocho en total, acaba de ascender desde las cuevas invernales costeras hasta las zonas altas de verano, junto a una gran cascada. Hasta que no han subido y acampan no nos damos cuenta de que hemos compartido trabajosamente su penosa ascensión. Ciertamente, es la llegada un parto imaginativo precedido de expectativas desconcertantes. El episodio, muy simple, parece ir tomando el pulso a los participantes. De hecho no percibimos que existe una nece-

---

26. Cf. Charles Grivel, Production de l'intérêt romanesque, The Hague, Mouton, 1973, p. 128. Aunque "sympathiser" pueda sugerir un modo exclusivamente afectivo de identificarse con el personaje, adoptamos este término de acuerdo con el sentido propuesto aquí por Grivel: como elemento directriz y formal de nuestra adhesión y participación ("désigner à la sympathie assigne au lecteur la place à partir de laquelle le texte devier



sidad lógica para actuar ni justificación alguna para haber puesto en marcha la narrativa. Hemos entrado en el mundo de los sentidos del hombre neandertal y una mezcla de compasión y curiosidad nos mueve a acompañarles. No podemos hacer andar más deprisa al personaje, ni suplir sus limitaciones o agudizar su ingenio con alguna fórmula mágica. Hallamos placer en su candidez y esperamos que se desenvuelva por sus propios medios. Naturalmente, son los caracteres mansos corderos, pero no los contemplamos como quien contempla a un rebaño de animales. Es más bien la contemplación de alguien que está a punto de despertar y puede reclamarnos, una vez despierto, parte de la herencia. Mientras tanto, podemos darnos cuenta de que su "mansedumbre" es muy similar a la nuestra. Por eso nos cautivan. Nos ponemos de su lado, contradecimos a Wells y aceptamos la maniobra goldiana de doblar imaginativamente a la víctima.

Esta primera táctica irónica de identificación entraña numerosas dificultades para el lector y el narrador. Por un lado hay que mantener encendida la lámpara de la verdad antropológica sin deslumbrar excesivamente. Por otro hay que salvaguardar la integridad de la nueva perspectiva sin violar la psicología del lector. El significado pretendido ganará en claridad siempre y cuando la participación del observador no desvirtúe la idea rectora. Pero los obstáculos son evidentes. Es difícil entrar en un mundo de animismo, de piedad natural y magia sin dejar a un lado nuestra situación privilegiada o

---

perceptible, c'est le situer, ce lecteur, au point (du code) par rapport auquel la narration opère, c'est l'attacher là, à son optique, à une perspective obligée" (pp. 125-126).

hacer de la participación un ejercicio de resignación compasiva. ¿Cómo identificarse con el hombre neandertal sin hacer de juez benévolo?

Los primeros capítulos de The Inheritors responden a los lectores hipercríticos con una experiencia inusitada. Se trata, evidentemente, de adentrarse en el mundo del hombre primitivo no por pura recreación pasiva de su conciencia mítica sino a través de las intromisiones del Homo Sapiens con quien también nos identificamos y desde cuya plataforma lanzamos nuestras pesquisas lógicas. Paradójicamente, los diez primeros capítulos van presentando estas intromisiones desde el punto de vista de Lok, revelándonos así los secretos de la sensibilidad primitiva y su atracción para con el Homo Sapiens. Toda la narrativa, todo episodio está concebido en función del "otro". Mas esta relación no es eficaz irónicamente hablando mientras el lector no perciba cómo se pone en marcha y entra él mismo, como árbitro, a formar parte de una interacción de las dos perspectivas, una prelógica y otra lógica. En esta interacción, tanto autor como lector, parecen quedar prendidos entre dos fuegos a los que tienen que responder con una doble arma: la de la focalización crítica y la de la identificación afectiva y emotiva. Este combate se establece desde las primeras líneas.

En una abrir y cerrar de ojos el lector contempla a un grupo de hombres neandertales, una familia concretamente, tratando de cruzar un río para subir a acampar a las montañas, morada veraniega del clan. Relatar las incidencias del paso del río es ya violar el carácter sagrado de lo que llamamos conciencia mítica. Olvidemos leyes causales, proce

sos deductivos y dejemos de lado las nociones de cantidad, dimensión y espacio. Falta el madero de antaño con el que solían cruzar el río y el grupo tiene que arreglárselas para cruzar de nuevo. Es éste un problema insignificante pero suficientemente significativo como para hacer desfilar ante nosotros al grupo entero y reflejar la sensibilidad primitiva. Lok llega el primero al río con la niña Liku sobre sus espaldas. Lok mira al agua, ríe con incertidumbre, cierra los ojos y frunce el ceño como si no pudiera salir de un sueño alletargado. Le sigue Fa con el recién nacido a cuestas, sospechosa de que la desaparición del madero sea algún truco planeado por Lok. Aparece luego Ha, el más inteligente de los miembros del clan, el cual mira a ambos lados del río, olfatea la presencia de algún intruso y espera al resto de la familia. La llegada de Nil y de la mujer anciana intensifican y articulan expresivamente el asombro. Por fin aparece Mal, líder del grupo, y el problema del madero va a encontrar una solución ya dictada desde tiempos primordiales

" I have a picture"  
He freed a hand and put it flat on his head as if  
confining the images that flickered there.

" Mal is not old but clinging to his mother's  
back. There is more water not only here but along  
the trail where we came. A man is wise. He makes  
men take a tree that has fallen and\_\_\_\_\_". 27

El incidente ha introducido al clan. Se trata de un grupo, el último de una especie a punto de extinguirse, compuesto por dos parejas, Lok y Fa, Ha y Nil, la niña Liku, portadora de una efigie pequeñita de la diosa madre Oa, el recién naci-

---

27. William Golding, The Inheritors, London, Faber and Faber, 1955. Todas las referencias entre paréntesis del presente capítulo están tomadas de esta edición.

do, Mal, anciano patriarca y la "vieja", su mujer. Las relaciones familiares no aparecen bien definidas y de hecho interesan menos que su "alma" tribal y colectiva. Estamos ante un clan cuya existencia es enteramente comunitaria, cuyas relaciones se basan en una simpatía intuitiva más fuerte y eficaz que los lazos de nuestro mundo relacional. Componen un auténtico "nudo" humano (21) formado de mil cuerdas invisibles. Estas cuerdas, puntualiza el narrador, "were not the ornament of life but its substance. If they broke, a man would die"(78). No ha de extrañarnos que el primer episodio de la novela sea una llamada a estrechar esos lazos, a obedecer la voz de lo que Ernst Cassirer ha llamado "ley de concrecencia o coincidencia de los miembros " de una relación en el pensamiento mítico.<sup>28</sup> Mal implora a los demás que compartan su "imagen", una imagen emanada del latir habitual de su existencia mental y sensorial. Comprendemos desde estos momentos que en cierto modo ese mundo es impenetrable y que nuestra identificación con él empieza por romper esos mismos vínculos comunitarios.

Efectivamente, si ese mundo aparentemente cerrado e incomprensible nos puede resultar accesible es porque lo visualizamos por contraste con la presencia amenazante de otro (el del "New People" u Homo Sapiens) más dinámico y distinto.

28. Cf. Ernst Cassirer, The Philosophy of Symbolic Forms, Vol. II, New Haven, Yale University Press, 1955, pp. 63-64. Así define Cassirer la ley de concrecencia o coincidencia: " Things which come into contact with one another in a mythical sense--whether this contact is taken as a spatial or temporal contiguity or as a similarity, however remote, or as membership in the same class or species--have fundamentally ceased to be a multiplicity: they have acquired a substantial unity" (p.63).

Esta visualización y este contraste no están exentos de cierta complicidad por parte del lector. Se supone y deduce que "alguien" ha quitado el madero, que alguien se mantiene al acecho del clan y que esa tranquilidad imperturbable no puede durar por mucho tiempo. Pero la expectación de un encuentro cede paso a la revelación de una actitud esencialmente "inocente". Es maravilloso comprobar cómo una situación que analizada en términos de causa-efecto hubiera dado lugar a intrigas dramáticas se convierte tan sólo en espejo de la inocencia natural del clan. Dicho de otro modo, si el lector implica una lucha actancial en la que el Homo Sapiens va a hacer de provocador, el hombre neandertal adelanta ya un modo de respuesta que desde el punto de vista ético gana nuestro favor. Bajo esta perspectiva no es el interés en la conciencia primitiva en cuanto tal lo que interesa ni lo que Golding pretende, sino el arte de contraponer actitudes que, aunque histórica o científicamente incontrastables, se complementan imaginativamente. El arte de hacernos imaginar cómo imaginaba el hombre primitivo es el primer paso de la demostratividad narrativa.

Para reconocer el acierto de este primer paso probatorio es preciso ver en los límites de la conciencia primitiva del hombre neandertal signos de confrontación con nuestra conciencia y con nuestro modo de pensar. Al menos las intromisiones del "New People" y la atracción que siente Lok hacia ellos obliga al lector a guardar una posición adecuada. A primera vista parece difícil adentrarse en las mentes del hombre neandertal ("People"), saber cómo piensan, qué hacen, ver cómo se gobiernan, qué religión tienen, cómo se relacio-

nan con la naturaleza, con el mundo externo y entre ellos mismos. Desde las primeras líneas percibimos el círculo sagrado que sella su vida tribal y no nos atrevemos a entrar sin separar individualidades, jerarquizar funciones o asignar tareas. Tampoco el conocimiento teórico de la mentalidad primitiva puede suplir la creciente fascinación que ejerce el grupo. El encanto de las huellas animistas que va dejando el hombre neandertal no reside tanto en la impresión marcada cuanto en la dirección seguida por sus avatares míticos. Quisiéramos recuperar esos vestigios con precisión analítica y nos encontramos con que son irrecuperables. Mueren Ha, Mal, la mujer anciana, Nil, el bebé, Fa y Lok y sentimos nostalgia por la profundidad trágica que podían haber alcanzado sus sacrificios. Sin embargo, los aceptamos como víctimas y nuestro recuerdo va con ellos.

Parte de las dificultades que encontramos en conceder al grupo neandertal un afecto sincero y profundo proceden del modo de ajustar nuestra receptividad a modos de experiencias que no se basan en una complejidad de relaciones humanas idénticas a las nuestras o que presuponen una dependencia del individuo con respecto al mundo circundante muy distinta de la que caracteriza nuestro marcado antropomorfismo. Estos dos rasgos condicionan nuestra participación de tal modo que a veces nos refugiamos en nuestro punto de observación crítica sin medir el alcance de una compasión verdaderamente genuina. De hecho cada retirada perceptiva menoscaba la intensidad imaginativa de nuestra lectura. Tales retiradas, no obstante, suponen una apropiación del significado latente a través de la afectividad. Y para ver dónde comienza

el juego de apropiación, por qué iniciamos esas retiradas de perspectiva y cómo accedemos al significado a través de contrastes sucesivos es menester conocer algunas características que definen las relaciones tribales y ambientales del clan neandertal.

La relación de los miembros del grupo y su dependencia del mundo externo son dos factores que nos inclinan a acercarnos a ellos más como a "pacientes" que como a "agentes". Estas relaciones reflejan el pensamiento de la antropología moderna al aparecer determinadas por una marcada indiferenciación entre el mundo interior y el exterior, entre el mundo del sentimiento y el de la realidad. Ernst Cassirer define la imaginación mítica como "polisintética", especificando con ello cómo en esa imaginación todavía no se ha operado una separación de la totalidad representada en sus elementos constitutivos, una disociación entre factores de percepción objetiva y de sentimiento subjetivo.<sup>29</sup> La formación de este núcleo imaginativo indivisible se explica generalmente en términos de un subjetivismo radical cuya más clara manifestación es el "animismo" o proyección de los deseos del individuo como cualidades objetivas en el mundo externo. Un concepto clave, el de "eficacia" o fuerza mágica, da razón de la transposición del mundo subjetivo en el objetivo y sensorial. Esta fuerza, en palabras de Cassirer, no es una relación dinámica o expresión de la suma de relaciones causales, sino una verdadera substancia material.<sup>30</sup> Para el hombre primitivo y para

29. *Ibídem*, pp. 45-46.

30. *Ibídem*, p. 57.

el clan gobernado por Mal en The Inheritors la realidad exterior aparece animada por un poder mágico que es difícil de concebir exclusivamente como entidad espiritual y trascendente o como cualidad inherente en los objetos concretos. El término "mana", sustituto genérico de un poder que es esencialmente fuerza fluida, puede entenderse a la vez como agente y como expresión de la participación del hombre en la naturaleza. Esta paradoja--que implica la asimilación entre el mundo subjetivo y el objetivo--es inevitable y apunta hacia un modo de experimentar lo mítico como algo dinámico.

Mas lo fundamental de la información mitopoética en la narrativa de The Inheritors reside en el hecho de respaldar una dramatización que cuenta con la fuerza mágica como ingrediente comunicativo y formalizador de los elementos narrativos, de las acciones y de los acontecimientos. Muy poco adelantamos, en verdad, con contemplar el mundo del clan neandertal a la luz de la participación mítica, del animismo o de la piedad cósmica si en ella no encontramos indicios epistemológicos que orienten nuestra propia participación. Indudablemente, el mundo de los cuatro primeros capítulos está preñado de una significación mítica que no es reducible a los cuatro episodios relatados: subida a las altiplanicies de verano, caza, desaparición de Ha y muerte de Mal. Muy poca acción aparece en estos capítulos, y una vez que los transponemos percibimos cómo las aventuras leídas se recomponen en función de las nuevas circunstancias que las habrían motivado, es decir, en razón de la presencia del Homo Sapiens. Indirectamente, pues, estas primeras escenas dramatizan un modo de ser que aunque estático y animista se constituye en



enfrentamiento pacífico de la lucha que se avecina.

Hasta qué punto las leyes de comunicación anímica componen un elemento fundamental del encadenamiento dramático y al mismo tiempo expresión de la sensibilidad primitiva lo refleja la función de la palabra "picture" (imagen). Parece como si las secuencias episódicas dependieran enteramente de la operatividad perceptiva del hombre neandertal y de la eficacia mágica de ese instrumento llamado "imagen". Es tal su importancia que debemos identificar diferentes etapas perceptivas con situaciones narradas. Si nos parece que no hay acción es porque asignamos a ese término una mera función sensorial o perceptiva. Pero su alcance es mayor. La palabra "picture" es simultáneamente vehículo de representación colectiva, hilo conductor de escenas e índice de perspectivas para el lector. Funciona como vehículo de participación mística, como elemento de relación mágica y de simpatía natural bajo la conocida eficacia de "magia por contagio" atribuida por Frazer. Cualquier intento de encuadrarla en una teoría actual de la percepción y de la imaginación resultaría anacrónico. Estamos sin duda dentro de lo que Lévy-Bruhl llamó representación colectiva de la mentalidad primitiva y que, aunque incluye operaciones de selección y de síntesis, "contains", añade Philip Wheelright, "as integral parts, affective and motor elements, and above all they imply, in the place of our conceptual inclusions or exclusions, participations which are more or less clearly defined, but as a general rule, very vividly sensed." <sup>31</sup> Esta puntualización nos parece impor

31. Cf. Philip Wheelright, "Notes on the Mythopeia", en *Myth and Literature*, ed. por John Vickery, Lincoln, University of Nebraska Press, 1966, p.62.

tante. El lector, que no quiere perder el hilo de la acción, substituye en numerosas ocasiones la palabra "picture" por "idea" u "ocurrencia", inconsciente de que el matiz proyectivo de expresiones como "I have a picture" es más una invitación a compartir mágicamente una experiencia mental que a proporcionar una solución para las tensiones dramáticas. Otras veces se nos sugiere "recuerdo" o "imágenes" afloradas del inconsciente del grupo primitivo, pero muy pronto nos damos cuenta de que entre la imagen y el objeto presente (o ausente) existe una equivalencia material; y esta equivalencia, aunque en el transcurrir de las páginas adquiere para nosotros dimensiones espacio-temporales, para Lok, por ejemplo es una misma y única substancia:

"I have a picture \_\_\_\_\_"  
 Then the people laughed too because this was  
 Lok's picture, almost the only one he had, and they  
 knew it as well as he did  
 "\_\_\_a picture of finding the little Oa."  
 Fantastically the old root was twisted and bulged  
 and smoothed away by age into the likeness of a great-  
 bellied woman. " (33)

Oa es la muñequita de Liku, figurita de la diosa madre que lleva el grupo a todos los lugares. Oa son también las mujeres de hielo que acaban de ver en las cumbres de las montañas a punto de derretirse y desaparecer. Oa es, sobre todo, la anciana mujer, madre viviente del grupo. Oa es la tierra en donde entierran a Mal ("Oa has taken Mal into her belly" [91]), la madre naturaleza, diosa de la fertilidad. Oa son todas las cosas visibles y tangibles, miles de almas naturales. Resulta imposible reconocer todas las manifestaciones de este poder como resulta inapropiado tratar de ordenar y localizar

las imágenes de la "gente". Esta participación de imágenes, como reconoce Philip Wheelwright, implica una identidad parcial y enteramente real, "a transcendence of either-or, an ontological tangency by which things empirically distinct blend into oneness".<sup>32</sup> Liku tiene hambre y ya sabemos cuál es la expresión que nos reclama. Si Mal cae enfermo la naturaleza aparece encendida de imágenes febriles. Si la imagen del invento del cultivo pasa por la mente de Fa percibimos que primero debe luchar denodadamente con realidades físicas diferentes, pues en su mente es sólo un bloque indivisible que debe desintegrarse hasta llegar al pórtico de la inferencia lógica que le haga comprender por qué la planta crece aun siendo separable del suelo (49). Operación similar debe realizar al intuir cómo debe ser la "irrigación", cómo puede recogerse agua del mar en conchas y guardarla para beber o regar ("She paused, frustrated by the vivid detail of her picture, not knowing how to extract from it the significance she felt there was", [62]). También las escenas de la caza aparecen permeadas por una identidad mágica que dificulta leerlas de un modo consecutivo. Tan vívida, intensa y real es la "idea" de ir a cazar como la acción misma. Por eso lo que a veces nos parece anticipación en el horizonte de nuestra lectura no es en realidad tal cosa, sino un efecto de estatismo producido por la coexistencia de procesos perceptivos e imaginativos. Es percepción múltiple de una identidad esencial. Hasta las palabras y las acciones se atienen a esta misma ley: "When the word had been said it was as

---

32. Ibídem, p. 62.

though the action was already alive in performance and they worried" (37).

Si realmente queremos entender el alcance y significación de la estrategia irónica de estos primeros capítulos debemos ir entreviendo poco a poco lo que supone participar en este juego de selección libre de causas de la imaginación animista sobre un fondo de inferencias lógico-causales que por contar con la presencia del Homo Sapiens en la narración nos estimulan a adherirnos a la causa del hombre neandertal en razón de las implicaciones éticas que aportamos en este contraste. No es solamente compasión por el más débil lo que subraya nuestra participación, ni tiene, en cierto modo, por qué hablarse de defensor y atacante. Tampoco se trata de rivalidades puramente prehistóricas llevadas a la pantalla de una ficción más verídica. Lo importante es adoptar una perspectiva que, aun partiendo de diferencias radicales entre los dos grupos, engendra en el lector una corrección adecuada de los prejuicios mantenidos hasta ahora. En cierto modo es legítimo que al análisis científico de los instrumentos físicos prehistóricos realizado por Wells oponga Golding la experiencia clara e inmediata(imaginativamente) del sentir animista y mágico con que los utilizaba el hombre neandertal. La ventaja de este modo de experiencia es evidente: nos adentramos en su alma y una vez dentro no se pueden adelantar conclusiones así como así.

Efectivamente, aunque el lector quiera adoptar posturas analíticas y seguir una óptica causal no le queda más remedio que descorrer el velo de ese templo de participación mística y sacrificar implicaciones lógicas, premoniciones o

deducciones. En este templo los acontecimientos nunca se perciben como accidentales y principales, las propiedades y atributos se hacen cuerpos y hasta los individuos se encuentran poseídos por las cosas. Es ese recinto un mundo de piedad cósmica en donde la naturaleza otorga piedad con abundancia, en donde las catástrofes son aceptadas humildemente y en donde el hombre perdona por instinto. Mal cae en el río al cruzarlo por el nuevo madero, el clan le arroja con sus cuerpos y la anciana sacerdotisa reza la plegaria de la resignación: "It is the cold of the Water"(39). Fa deberá ir al santuario de las mujeres de hielo a implorar a la diosa Oa por la salud de Mal. Ha ha caído por la pendiente rocosa hasta las aguas profundas del río y su desaparición--causada por el Homo Sapiens--sólo es concebible como acto de comunión mágica: " 'They have changed words or shared a picture. Ha will tell us and I will go after him'. He looked around at them. 'People understand each other' "(71-72). La inocencia responde al eco de la ironía: "The people considered this and shook their heads in agreement" (72).

No existe odio ni venganza en esta religión natural del clan de Mal. Tampoco conocen el crimen los adoradores de la diosa Oa. Hasta los animales que cazan han salido del vientre de la diosa y si ellos los comen es después de haber sido matados por las hienas. No practican la violencia ni pueden imaginarse lo que puede ser el derramamiento de sangre humana. No poseen código ético alguno ni ponen en cuestión la validez moral del orden cósmico. Su actitud es reverente y sumisa. La mujer anciana es la portadora de la sabia espiritual del grupo. Ella mantiene encendido el fuego sagrado de la comu-

nidad y su "hogar" es ámbito de constante comunión interpersonal. Mal, por su parte, gobierna con respeto y dignidad. En él encuentra el grupo la razón última de su origen y de su vida tribal. Mal guarda la tradición con religiosa fidelidad y cuando muere presentimos que con él se apaga para siempre la luz de su origen ancestral. El ritual de la muerte de Mal compone uno de los momentos más conmovedores de The Inheritors. Es el rito de la aceptación de la muerte. El mismo Mal anuncia su partida con una pregunta que invita al grupo a despertar sus conciencias individuales:

One of the deep silences fell on them, that seemed so much more natural than speech, a timeless silence in which there were at first many minds in the overhang; and then perhaps no mind at all. So fully discounted was the roar of the water that the soft touch of the wind on the rocks became audible. Their ears as if endowed with separate life sorted the tangle of tiny sounds and accepted them, the sound of breathing, the sound of wet clay flaking and ashes falling in.

Then Mal spoke with unusual diffidence.

"It is cold?"

Called back into their individual skulls they turned to him. (34).

Llegado el momento el moribundo pide a los suyos que no abran su cráneo para comer los sesos, pues teme que vaya a transmitirles su debilidad. El mismo contempla cómo cavan la fosa y mientras Liku juega con los huesos recién excavados la mujer anciana susurra la oración del retorno a la madre tierra: "Oa is warm. Sleep"(90).

Asistir al resto del funeral es participar en una ofrenda que tal vez conmueva al lector. No, evidentemente, porque Mal sea neandertal y ya no se derrame agua o se deposite comida en la fosa. La antropología moderna ha descubierto cómo también el hombre neandertal depositaba flores.

La verdadera razón reside en el hecho de que la miel de la inocencia--primitiva y prelógica--es alimento universal. Decididamente debe ponerse el lector del lado del inocente neandertal. ¿Qué importa que la paleontología no logre descifrar si el hombre neandertal es o no coetáneo con el Homo Sapiens, especie distinta o subespecie de esa misma raza? Con la muerte de Mal triunfa la razón de la participación mística, la bondad de la religión cósmica. ¿A quién no le agrada, se pregunta Ralph S. Solecki, tener como antecesor a una persona que pone a sus muertos a descansar entre las flores?<sup>33</sup> The Inheritors hace todo lo posible por cultivar este agrado.

No tiene, pues, que preocuparse el lector por quedarse atrás en la lectura de The Inheritors y dejarse hacer el alma pedazos. La ironía es inexorable en todos sus momentos y a través de todos los resquicios textuales. De nuevo Roland Barthes:

Text of bliss: The text that imposes a state of loss, the text that discomforts (perhaps to the point of a certain boredom) unsettles the reader's historical, cultural, psychological assumptions, the consistency of his tastes, values memories, brings to a crisis his relation with language .<sup>34</sup>

Y no precisamos para ello contrastes claros, progresión de perspectivas y avance de conclusiones. Basta el goce de la imaginación primitiva a través de los poros del texto y de la ingenuidad episódica. Basta articular el lenguaje inex-

---

33. Ralph S. Solecki, "Neanderthal is not an epithet but a worthy ancestor", Smithsonian, II, 1971, p. 26

34. Roland Barthes, op. cit., p. 15.

presable de Lok y Fa aun desarticulando nuestra propia sintaxis. Golding accede a esa fruición imaginativa a través de un experimento verbal que el lingüista entendido puede tachar de reductor , elemental o pobre. Mas los "universales del lenguaje" y las relaciones semánticas reclaman cierto grado de participación en esta nueva articulación. Se precisa, pues, empezar por el participante, por esa sensación de pérdida y de sobrecogimiento causados por los capítulos iniciales de la novela y salir al encuentro de nuevas e inesperadas perturbaciones.



### 3.- Los signos de la transmisión

The Inheritors pasa del remanso de la conciencia mítica al encuentro de las vicisitudes y discrepancias internas de la acción dramática apoyándose en una estrategia que es inconcebible sin tener muy presente a Wells. Si hasta estos momentos el movimiento de la ironía ha discurrido por las fronteras del mundo mítico, a partir de la muerte de Mal opta por hacerse marcadamente dramático obligando al lector a arbitrar más directamente en el enfrentamiento entre las dos tribus. Se avecina un enfrentamiento de perspectivas (o de "perspectiva de perspectivas", como define Kenneth Burke a la ironía) que va a poner a prueba nuestra condición de víctima y nuestra identificación compasiva con el clan neandertal. En principio, la perspectiva ofrecida por la contemplación del mundo mágico-animista del hombre neandertal ha sido más que suficiente para invalidar la opinión welliana adelantada en la cita introductoria. Pero al verdadero contraste sólo se llega cuando la narrativa decide enfrentar ambos grupos y hacer de ese enfrentamiento un juego de opciones y de alternativas para el lector. El contraste no es ni parcial ni unilateral. El lector debe implicar en cada una de esas perspectivas que sólo a través del grupo oponente puede adquirir conocimiento completo y profundo del placer de la ironía. La estrategia es dialéctica y admite, como advierte Kierkegaard, modulaciones iniciales, terminales y mediales:

There is an irony that is merely a goad for thought, quickening it when drowsy, disciplining it when dissipated. There is another irony that is

both the agent and terminus towards which it strives. There is a dialectic which, in constant movement, is always watching to see that the problem does not become ensnared in an accidental conception; a dialectic which, never fatigued, is always ready to set the problem afloat should it ever go aground; in short, a dialectic which always knows how to keep the problem hovering, and precisely in and through this seeks to solve it . 35.

El contraste rotundo entre la concepción científica de Wells y la fruición imaginativa de Golding es, indudablemente, un aguijón eficaz inicial. El lector parece sentirlo cuando cae en la cuenta del proceso demostrativo en el que se halla envuelto. No es lo mismo ser víctima que juez. Pero a la hora de erigirse en abogado defensor--a la hora de no dejarse enredar en la maraña de víctimas--se encuentra con otro artificio que inclina la balanza del lado del inocente: el hecho clave que va a determinar el curso de la acción de los siguientes capítulos es también una inversión del episodio central de The Grisly Folk de Wells. En esta historia, construida con base en documentación arqueológica y antropológica, vemos cómo es el hombre neandertal el que captura y mata a una niña de la tribu de Waugh (Homo Sapiens). A consecuencia de la captura muere el mismo Waugh, jefe de la tribu, y deja a Click como nuevo jefe al cargo de la aniquilación de sus agresores. El episodio, concebido por Wells como el originario de una época de pesadillas y horror para la humanidad entera, epitomiza ironías que yacen latentes en el título de la novela goldiana.<sup>36</sup> The Inheritors, por el contrario, planta nueva

35. The Concept of Irony, traducida al inglés por Lee M. Capel, Bloomington, Indiana University Press, 1968, p.151.

36. Cf. el estudio crítico de Bernard S. Oldsey y Stanley Weintraub, ed. cit., p. 50-53.

semilla en la génesis de la ficción infantil al hacer que sean Marlan y su tribu quienes capturen y maten a la niña Liku. La inversión es eficaz a distintos niveles. El más obvio, sin duda, consiste en corregir una visión de la agresividad del grupo neandertal que está en consonancia con los descubrimientos antropológicos actuales. La substitución de opresores contribuye además a dar razón de la continuidad dramática. Dada la concepción goldiana del hombre neandertal trazada en los primeros capítulos sería muy difícil imaginarlos como agresores y, aun justificando su intromisión en el terreno del Homo Sapiens por accidente o por afecto hacia el "otro", la lucha entre ambas tribus hubiera sobrecargado dramáticamente la dialéctica de nuestra percepción irónica de ambas perspectivas. La inversión parece responder a este movimiento dialéctico de confrontación de perspectivas concebido por Kierkegaard en su definición de ironía como salvaguardia de la integridad y continuidad dramáticas. No hay nada tan perfectamente delineado en The Inheritors como el trayecto irónicamente trágico seguido por el encadenamiento episódico de la inocencia; acaba en la muerte de Lok y empieza con la enfermedad de Mal. Por otra parte, sólo a través de una intromisión gradual del Homo Sapiens puede calibrarse el alcance de ese trayecto. La desaparición del madero causó la enfermedad y la muerte de Mal. La necesidad de buscar comida y de recoger leña trajo consigo la desaparición de Ha. La búsqueda de Ha reveló al grupo la presencia del "otro". El primer encuentro con el otro (Homo Sapiens) ocasionó la muerte de Nil, la de la anciana y la captura de Liku y del bebé. Finalmente, el instinto por rescatar a Liku y al bebé de las

garras de Marlan acarrea la muerte de Fa y del propio Lok. Fa era estéril y Liku representaba su única "herencia". En su rescate cobra sentido el trayecto seguido y hacia su rescate se dirige la trama. Es el último eslabón de una cadena de episodios articulados por la fuerza del instinto y del afecto más que por una lógica causal. Entre estos dos modos de articulación (lógico e instintivo y anímista) el lector va braceando al compás del sobresalto irónico hasta arribar al puerto de la idea clara, del contraste inequívoco y de la visión proyectada. La inversión del episodio welliano ha echado una mano al plan narrativo de la novela. No hay otro camino para llegar a la transmisión de la herencia.

Mas no podemos hablar de "herencia" sin tener en cuenta el proceso amargo de transmisión, de muerte y de desposesión. Este proceso dialéctico acompaña toda evolución cultural. Indudablemente, comprendemos que lo viejo ha de dar paso a lo nuevo y que las víctimas que nos han precedido han hecho posible nuestra mayoría de edad. Pero no siempre la transmisión de la herencia ha sido tan positiva como estimó y pensó el optimismo darwinista ni los herederos han pagado con creces la generosidad del dador. Es decir, la transmisión merece revisarse no sólo desde el punto de vista de nuestras ganancias sino desde el de la ilusión que el transmisor depositó en el heredero. Es necesario comprobar si en la dialéctica de las mediaciones culturales se ha ido sacrificando lo más sagrado por no pararnos a considerar lo que eso significaba para nuestros antecesores. En términos de estrategia irónica implica esto que debiéramos ser capaces de valorar nuestra herencia a través del espejo retrovisor

de nuestros antepasados. Siempre ha agradado imaginar enmiendas históricas, cambios hipotéticos y correcciones en el pasado de la humanidad. Si es imposible dar marcha atrás debemos conceder a nuestra imaginación la potestad de liberarnos de la responsabilidad de la herencia recibida o la de permitir a nuestros dadores una transmisión imaginaria más en consonancia con nuestra valía real. La ciencia ficción vive de estas translaciones temporales y en razón de ello Kingsley Amis consideró a The Inheritors como una obra notable en ese género.<sup>37</sup> Pero la ficción de lo que "pudiera haber ocurrido", parece sugerirnos esta novela goldiana, sólo puede ser para el lector de nuestros días punto de referencia de lo que ya es. La translación temporal a tiempos pasados debe iluminar las posibilidades del presente. Esta premisa justifica cualquier licencia en el modo de orientar una narrativa y en ella parece basarse la perspectiva irónica que adopta The Inheritors a partir del capítulo cuarto.

Efectivamente, la novela presenta la inversión welliana del núcleo historiado de The Grisly Folk a través de los ojos de uno de los transmisores de la herencia, concretamente Lok. Para el lector, Lok es el verdadero espejo retrovisor que no podemos remover caprichosamente. Es fácil ver por qué. En los primeros capítulos la translación temporal nos ha permitido simpatizar y hasta encariñarnos del hombre neandertal. Al saltar ahora a la palestra de la lucha dramática es normal que nos pongamos del lado del débil y no podamos sopesar las ganancias de la transmisión como obsej

37. Así lo deja entender en New Maps of Hell, New York, Harcourt, Brace, 1960, p.24.

vador hasta haber compartido la experiencia de la lucha.

El salto proporciona sorpresas a nuestra condición de víctima y revelaciones sobre nuestra calidad como jueces imparciales. Estas sorpresas y revelaciones provienen sobre todo de la articulación irónica. El lector se siente observado y observador al mismo tiempo, como entre dos espejos, pues Golding así los parece haber colocado. La estrategia consiste en seguir a Lok, perseguido y espectador oculto, punto de referencia de nuestra observación, y compartir con él y con Fa, encaramados en lo alto de un árbol, la contemplación del Homo Sapiens. La estrategia es eficazísima, se repite varias veces en la novela y el lector debe presentir por qué. La historia del propio Golding registra experiencias infantiles a las que es preciso remontarnos. En "The Ladder and the Tree" relata Golding cómo de niño solía subirse al castaño del jardín y desde allí observar al mundo adulto que pasaba por debajo sin ser descubierto. El encanto de esta experiencia residía en algo que se comprende mejor al leer las páginas de The Inhe-  
ritors:

There is in a tree only a yard or two over  
your head, that which is most precious to a small  
boy; an unvisited place, never seen before, never  
touched by the hand of man.

This chestnut tree was my escape... Here, stirring  
the leaves aside, I could look down at the strangers  
in that world from which we were cut off and reflect  
on their nature. 38

La fascinación que vamos a sentir al contemplar con Fa y Lok al Homo Sapiens subidos en un árbol proviene de unos impulsos muy naturales y humanos. El árbol es para Golding, como para cualquier lector, un verdadero cuadro del deseo, una varian-

---

38. Ver The Hot Gates, New York, Pocket Books, 1966, pp.176-177.

te de la "escena primitiva" que, según Lacan, establece una relación imposible entre el sujeto y el objeto de su deseo. Y para ello no hace falta que el pequeño Golding observe a la pareja de amantes ensayando nuevos juegos permitidos o que Lok y Fa contemplen atónitos la orgía sangrienta entre Vivani y Tpmi. El árbol es, añade Golding, un pedazo del Congo o de la Antártida transplantado en la ciudad, un refugio primitivo de inocencia ("There is something about a tree which appeals not to a vestigial instinct but to the most human, if you like the highest, in a child").<sup>39</sup> En este refugio no puede penetrar la oscuridad de la aniquilación ni la luz del progreso del Homo Sapiens. El lector percibe claramente cómo el nido de observación de Lok es un pantalla en donde se reflejan las incongruencias y paradojas de la transmisión de la herencia. Lok queda allí deslumbrado por el contrario mientras permanece substancialmente el mismo. E idéntico proceso atraviesa el lector: identidad y no reciprocidad absoluta, atracción y repulsión, como se expresaría Lacan.<sup>40</sup> El punto de apoyo es, por verosímil que parezca, el marco propio de una escena primitiva. Tal vez debamos dar la razón a Freud al concebir estas escenas dentro del orden mítico y buscar el verdadero significado de la ironía de The Inheritors en las raíces mismas del origen del sujeto. Lok está muy cerca de la infancia, muy cerca del mundo de Lord of the Flies.

El hecho mismo de ser Lok el vehículo perceptor de la transmisión de la herencia hace de nuestra participación

39. Ibídem, p. 177

40. Cf. C. B. Clément, "De la méconnaissance: fantasme, texte, scène", Langages, No.3, Septiembre 1973, p. 43.

factor decisivo de la articulación irónica.<sup>41</sup> Es significativo--así lo ha hecho notar la crítica goldiana--que sea Lok, y no Fa, el elegido para nuestro modo de visión. Hay una razón obvia para ello, a pesar de que Fa parezca ser más inteligente y huela el peligro que se avecina en cada una de las circunstancias. Lok es al mismo tiempo observador limitado y agente pasivo de esa transmisión. Como observador limitado nos obliga a ir continuamente más lejos, a dejarle atrás y tomar algunas de sus intuiciones y percepciones como esencialmente inocentes e ingenuas. Como agente más pasivo merece toda compasión porque paga con monedas de inocencia los actos de violencia del Homo Sapiens. Estamos ante una lucha desigual en la que importa tanto observarse a sí mismo como pelear contra el enemigo. Un contrato tácito parece establecerse entre Lok y el lector: dame tu afecto y prometo liberar tu inteligencia, parece decirnos. Nuestros esfuerzos imaginativos por reconstruir lo más verosímilmente posible el modo perceptivo de Lok se estrellan contra el resultado trágico del conflicto dramático que exige de nosotros constantes operaciones lógicas. Cuanto más simpatizamos con Lok más nos vemos obligados a implicar, a deducir y a sacar conclusiones. Parece ser que la ironía de The Inheritors echa raíces en

<sup>41</sup>. Es posible que en la elección de Lok existiera por parte de Golding el decidido propósito de invertir el punto de vista ofrecido por Conrad y Ford Madox Hueffer en su The Inheritors, An Extravagant Story. En esta obra es la perspectiva futurista y científica de los "dimensionistas" la que prevalece hasta destruir todo rastro del hombre ético. En Golding, por el contrario, el punto de vista apunta claramente al nacimiento del hombre ético a través de un modo de visión primitiva que facilite la comprensión objetiva de ese nacimiento. Ver a este respecto la obra conjunta de estos dos autores citados (publicada por Doubleday, Page and Co, 1901) y el estudio de Bernard C. Oldsey y Stanley Weintraub para afinidades que rayan en la pura conjetura. Elaine L. Kleiner ofrece unos comentarios acertados sobre el alcance de esa obra conjunta



el conflicto entre sensibilidad e inteligencia. Ya no se trata sólomente de percibir una realidad a través de una imaginación distinta de la nuestra, sino de un enfrentamiento con el "otro" que se asemeja a nosotros, de forzar al máximo los recursos de nuestra imaginación para prevenir que en una lucha desigual nuestra inteligencia gane la partida a nuestro corazón. En este sentido el lector vería con agrado que Fa fuera el vehículo de transmisión directa porque responde mejor que Lok a nuestras premoniciones. Fa exhibe unas facultades mentales superiores a las de Lok y pronto va a ser capaz de sacar deducciones y conclusiones morales que se ajustan a nuestros presentimientos. Así Fa descubre resignada lo que el lector había preanunciado: que el Homo Sapiens ha traído consigo la destrucción ("They have gone over us like a hollow log. They are like a winter", [198]) y que en el fondo esa nueva raza no está libre de males profundos ("They stand and move like people who are frightened", [206]).

Mas si Fa nos pone en alerta sobre la confrontación dramática de The Inheritors, es a Lok a quien debemos seguir, pues sus desaciertos, limitaciones e incoherencias son las piedras de toque de nuestras inferencias lógicas. Es Lok quien hace trabajar al lector, quien canaliza las articulaciones dramáticas de acuerdo con su modo de percibir la realidad. En un sentido muy exacto, el suspense dramático fluctúa entre el hilo de los acontecimientos y el campo perceptivo de Lok. No se percibe una lucha abierta entre dos clanes sino un campo de atracción magnética, unos movimientos de ilusión percepti-

va que funcionan por complementaridad de contrarios. Importa mucho reparar en este modo singular de interacción dramática porque es el lector quien debe atender al curso de los episodios como si sus premoniciones o proyecciones lógicas hubieran de reajustarse a un nuevo ensayo escénico.

Desde la instalación ritual de Lok como sucesor de Mal presentimos las contradicciones inherentes a su función y los efectos que tales contradicciones han de acarrear a nuestra comprensión de la trama. Lok es el único que ha visto al "otro" y en su encantadora naturaleza coexisten fuerzas opuestas:

"With the scent of the other I am other. I creep like a cat. I am frightened and greedy. I am strong... Now I am Ha and the other. I am strong".  
(97)

Sólo en Lok percibimos la transmisión como un acto de intercambio amistoso capaz de resolver antinomias fundamentales, capaz de doblegar la razón a las razones del corazón. Hasta debemos poner reparos a este mismo modo de hablar y de conceptualizar. Es necesario ser conscientes de las barreras que pretende remontar este intercambio para entender por qué Golding obliga a auscultarnos a través de los ojos de un hombre primitivo. En general estamos acostumbrados a hablar de procesos transformativos del ser en términos de adquisición o asimilación de cualidades, de cambios ontológicos o éticos que presuponen una diferenciación clara entre causa y efecto, agente y paciente, emisor y receptor. La atribución de estados o cualidades es un modo relacional que opera sobre la discontinuidad entre esos polos, entre las esferas

del ser y del obrar. Pero expresiones como las de Lok postulan una fenomenología y ontología muy distintas. Lok es Ha y el "otro" al mismo tiempo. Y lo es no por combinación o semejanza cualitativa. Lo es, como diría Cassirer, por "completa sustancialidad" y "transferencia".<sup>42</sup> Cada una de esas cualidades, cada una de esas personas son sustancias específicas, no atributos diferentes de Lok. Al expresarlas nosotros en términos de contrariedad, analogía u oposición estamos desarticulando, tal vez por razones de implicación ética o dramática, una unidad aprehendida por Lok como concreción inmediata. El modo de llevar a cabo esta desarticulación es ya parte fundamental de saber leer por implicación.

Pocos, muy pocos episodios trenzan los capítulos restantes de The Inheritors: asalto de los invasores a la cueva del grupo neandertal, muerte de la anciana y de Nil, captura de Liku y del bebé, intentos de Lok y de Fa por recuperar a los niños y muerte final de la pareja. La reconstrucción de los episodios es, de hecho, irrelevante en este caso, supuesta ya la inversión de la historia welliana. Lo

---

<sup>42</sup>. Ernst Cassirer, op. cit., p. 65. Nuestra referencia al modo mítico de imaginar no tiene por objeto anular la posibilidad de comunicación e interacción dramáticas, sino sugerir al lector la gama de recursos irónicos que adquiere nuestra lectura al tener que contraponer imaginativamente lo que parece imposible desde el punto de vista mimético. No pretendemos hacer a los personajes neandertales más "reales" de lo que les ha fabricado la imaginación. Entendamos, por ejemplo, lo que significa adoptar el punto de vista de un personaje que, en palabras de Cassirer, "explains any attribute of the action by a specific material quality which passes from one thing in which it is inherent to other things" (p.55). The Inheritors, evidentemente, no corrobora el acierto de la concepción kantiana de Cassirer, sino que crea la posibilidad de materializar imaginativamente una "dramática narrativa" regida por modos similares de actuar y pensar.

esencial es la reelaboración consecucional operada por el lector con base en la estrategia irónica que proporciona el punto de vista limitado de Lok y las "coincidencias" trágicas que tal punto de vista puede traer consigo. La reelaboración se abrió camino a través de la imaginación mítica. A partir de la muerte de Mal consistirá en trazar nexos lógicos, suposiciones, prospecciones deductivas en un campo perceptivo salvaguardado por la simpatía natural y el contagio animista. Las primeras prospecciones son difíciles de llevar a cabo porque es Lok quien sale al encuentro del "otro" y los resultados trágicos de este encuentro rompen de golpe el horizonte de expectativas suscitadas por su fascinación previa. No podemos averiguar cómo ni por qué morirán Nil y la vieja, ni a qué hora se va a producir el asalto enemigo. Seguimos sin despertar del letargo de la mente primitiva, compartiendo los sueños de Lok y Nil. Incluso nuestras premoniciones no parecen ser tan eficaces como los sentidos de Lok. Es preciso arrimarse a él, rastrear las huellas del contrario y olfatear los signos de la seducción:

There was no doubt about it. The other had a fire and he must use logs so thick and wet that the people themselves could never have lifted them. Fa and Lok considered the smoke without finding any picture they could share. There was smoke on the island, there was another man on the island. There was nothing in life as a point of reference (subrayado nuestro) . (99)

El narrador proporciona en esta última frase la clave de nuestra prospección. Es un punto de referencia, un puesto de observación desde detrás de la espesura, un árbol de la otra orilla del río, unos ojos que miran pero que no ven ni entienden como nosotros, lo que nos impide estudiar los

movimientos exactos del contrario. Es inútil variar el punto de observación. Lok ve imágenes fijas, inmediatas, presentes, físicas. El lector ve el negativo de la imagen en la otra orilla del río y es presa de la ilusión óptica: "The bushes on the other bank shook and twisted. A trail of movement showed in them, moving quickly from the banks among the trees" (103). El saludo exultante de Lok encuentra barreras acústicas insalvables. La otra orilla no recoge el eco. Es imposible comunicarse. ¿Imposible? El Homo Sapiens emite unas señales que sólo entiende el lector. Sus voces llegan a los oídos de Lok y componen en su cerebro una imagen de formas entrelazadas, volubles, fluidas y alocadas, "not like the long curve of a hawk's cry, but tangled like line-weed on the beach after a storm, muddled as water" (104). Otros signos de transmisión pregonan a las claras que el saludo de Lok no ha sido oído. Liku está cruzando el río y Lok sabe--los chillidos del niño y de la niña martillean en sus oídos--que eso es algo que ningún hombre o mujer puede hacer: llevarse a los niños. Pero el otro le lanza su propia señal:

A stick rose upright and there was a lump of bone in the middle. Lok peered at the stick and the lump of bone and the small eyes in the bone things over the face. Suddenly Lok understood that the man was holding the stick out to him but neither he nor Lok could reach across the river. He would have laughed if it were not for the echo of the screaming in his head. The stick began to grow shorter at both ends. Then it shot out to full length again.

The dead tree by Lok's ear acquired a voice.  
"Clop!" (106)

La recepción por parte de Lok abre todo un abanico de implicaciones y de perspectivas. Quisiéramos que la sintaxis hi-

ciera el milagro de permutar objetos inanimados por sujetos personales hasta que Lok cayera en la cuenta de que la rama que acaba de crecer en el árbol es una flecha mortal. Pero no habrá transferencia de esferas semánticas y lexicales mientras los sentidos de Lok no den paso a un modo superior de percibir. Aún más, por mucho que se desarrollen los sentidos de Lok jamás podrán deducir que la flecha es un instrumento de muerte. Lok la acepta como regalo del otro, la examina y no le gusta. El olfato toma una decisión que responde a nuestras previsiones. El intercambio es de un efecto irónico innegable. Si el lanzamiento de la flecha por parte del invasor pone de manifiesto las limitaciones de Lok, la aceptación de la misma por parte de éste refleja cuán inadecuada puede resultar como signo de violencia y cuán perversa puede ser la naturaleza del Homo Sapiens. La flecha es en verdad un arma irónica de dos filos que hiere tanto al lanzador como al receptor. Al examinarla Lok entre sus manos entendemos su asombro pero no compartimos su gozosa excitación. No es ése un objeto de fascinación y de asombro. El lector lo sabe mejor que Lok.

Mas la virtualidad irónica de este intercambio de signos reside precisamente en hacer el lector de árbitro imparcial en un juego semántico que reclama una justa intervención. El lanzamiento de la flecha es el primer indicio de que este juego no va a seguir las reglas normales de una competición reñida y de que es el mismo lector quien debe aplicar las reglas sobre la marcha. Es él, por ejemplo, el único en darse cuenta de que un ataque del agresor ha sido recibido como gesto amistoso y debe preguntarse por qué.

No tiene sentido insistir en que un abismo cognitivo separa al agresor de la víctima. El arbitraje en este caso consiste en contraponer y oponer dos actitudes, dos víctimas y dos perspectivas dentro de una misma secuencia dramática. Las actitudes quedan netamente perfiladas al comprobar cómo un gesto instintivo de piedad natural retribuye debidamente a las dádivas salvajes de una religión totémica en la que ya ha despuntado la conciencia ética. La contraposición de las víctimas nos revela el precio de esa retribución: el Homo Sapiens ha de pagar bien caro el reconocimiento de una culpabilidad al ser responsable de una aniquilación cuyo alcance jamás podrá medir él mismo y que le atormentará constantemente hasta obligarle a salir de la isla. No importa que diferentes categorías éticas sean aplicables a ambos oponentes. No es menos culpable el criminal porque la víctima no esté a la altura de sus circunstancias. Se trata de la aniquilación de un antecesor que, quiéralo o no el Homo Sapiens, es tomado por enemigo por él mismo. Se trata de la transmisión de una herencia que, en definitiva, recibe el lector. Por esta razón el contraste de perspectivas aclara todavía mejor las implicaciones irónicas del intercambio. Efectivamente, la flecha envenenada es a la vez "signo de agresión" y de "amistad" al haber sido ajustados los incidentes dramáticos al marco de referencia proporcionado por Lok. En este sentido puede decirse que tal señal de intercambio se presenta al mismo tiempo como artífice de una ironía situacional. No sólo el curso de los incidentes presenta una interacción irónica sino que existe una especie de acuerdo tácito entre el autor y el texto para manipular esa situación conforme a

implicaciones conceptuales que opera el lector. Incluso a las implicaciones conceptuales precede un contraste de atribución ética que compensa la impotencia actancial de Lok. Perseguimos la dilucidación de una idea sin escapar a la inercia del mundo de los sentidos de Lok y esperamos que, tal vez, la fascinación que causa el Homo Sapiens en Lok obtenga otro modo de retribución. Los episodios posteriores van a demostrar que deberemos quedarnos con el puro contraste de perspectivas y dejar de lado la seducción del observador Lok.

A los gritos de Likucruzando el río sigue otra revelación trágica percibida también a través de los sentidos de Lok. Es la contemplación "boca-abajo" del cadáver de la anciana, navegando mansamente por las aguas del río. La visión amplifica el efecto irónico del intercambio anterior. Y como en el episodio del lanzamiento de la flecha, Golding provee el marco de referencia que da relieve a la contemplación. Autor y lector comparten la escena como si se tratara de un cuadro dentro de otro. No es difícil seguir las líneas de este tendido perspectivístico: de nuestra mente a la de Lok, de los ojos de éste al espejo del río y desde éste último hasta nosotros. Lok contiene al río, el río a la anciana y el lector a ambos. A través de este tendido focalizador percibimos una transformación lenta de la fascinación por el "otro" en reconocimiento del propio yo neandertal. Y, consecuentemente, lo que para Lok es revelación trágica para nosotros es pura corroboración dramática que sigue los pasos causales y glorifica a la anciana porque acertamos a ver más que Lok, a entender las motivaciones del Homo Sapiens y coincidimos, en cierto modo, con la visión de Lok ("Now is



like when the fire flew away and ate up all trees", [93]).

Esta glorificación no sigue ritual alguno. Es una ofrenda de la diosa naturaleza a su sacerdotisa predilecta, un viaje acuático hacia el infinito que Lok no puede comprender:

The arms moved a little and the eyes shone as dully as the stones. They revolved with the body, gazing at the surface, at the width of deep water and the hidden bottom with no trace of life or speculation. A skein of weed drew across the face and the eyes did not blink. The body turned with the same smooth and heavy motion as the river itself until its back was towards him rising along the weed-tail. The head turned towards him with dreamlike slowness, rose in the water, came towards his face. (108-109)

Lok navega mágicamente al ritmo de la corriente y al descolgarse del árbol tiembla de escalofrío como lo hiciera Mal. Es éste un escalofrío de muerte, el eco instintivo de una voz (la del patriarca desaparecido) que vaticinó la muerte y destrucción del grupo entero a manos del Homo Sapiens. Mientras Lok recorre las huellas del crimen el lector observa cómo se cumplen paso a paso todas las premoniciones y el ciclo del mundo mágico e inocente llega a su fin. Lok retorna a la planicie a buscar a Fa y otra nueva flecha envenenada sale disparada desde la isla. El reconocimiento de la escena del crimen explora imaginativamente lo que jamás hubieran podido sondear nuestras prospecciones lógicas. El hogar sagrado ha sido profanado y el fuego extinguido. Las gotas de leche y sangre preanuncian la desaparición de la especie. Recordamos entonces que Fa es estéril y que la niña Liku está en poder del Homo Sapiens. Mas nuestro tendido lógico no puede resistir el asalto de una reconstrucción animista, de un modo de imaginar y percibir enteramente distinto del

nuestro:

They followed the scent from the blood to the edge of the river. There was blood on the rock by the water and a little milk. Fa pressed her hands on her head and gave her picture words.

"They killed Nil and threw her into the water. And the old woman".

" They have taken Liku and the new one."  
Now they shared a picture that was a purpose . (114)

La "imagen" de este propósito adquiere para el lector rasgos de inferencia lógica, de finalidad y de causalidad. Pero ¿podrán Lok y Fa dar con el culpable, descubrir la posición del enemigo y conocerle como "enemigo"? Más que en ningún momento anterior parece augurarse la posibilidad de un engranaje dramático en el que el hombre neandertal deje de ser la única víctima. Al menos una huida a tiempo puede salvar a Lok. La imagen que comparte la pareja nos deja perplejos. No sabemos si podrán abrir las puertas de la inferencia lógica y si podrán ver de dónde proviene todo el mal. Para el lector todo parece claro. Para la pareja neandertal surgen nuevos enigmas. Como hace notar Cassirer, si en nuestros análisis científicos el trayecto lógico va desde las cosas hasta sus condiciones, desde la intuición substancial a la accidental, en la perspectiva mágica el cambio permanece confinado dentro de la intuición de la sustancia simple.<sup>42</sup> Nisiquiera perciben Fa y Lok que la repetición de lo accidental refleja una finalidad y un propósito concreto. Tan sólo sensibilizan la identidad sustancial de su sangre con la de Nil y la de sus vidas con la de los niños capturados. Ni la

---

42. Ernst Cassirer, op. cit., p. 54.

muerte de Nil ni la desaparición de los niños postulan para ellos una ley general que de razón del por qué de ambos acontecimientos. Hay muchos por qués en sus mentes, muchos por qués únicos y particulares que no coinciden con lo que oculta el lector. "The new people have many pictures. And I have many pictures too", dice Fa. Adivinamos hacia dónde emigran esas imágenes: hacia la otra orilla del río, hacia Liku y el bebé, hacia la isla del Homo Sapiens, siguiendo la dirección de sus corazones.

Al expresarnos de este modo lo hacemos con la sola idea de dejarnos llevar de la corriente de la narrativa tal y como ésta--y los sentidos de Fa y de Lok--va discurriendo. No hay otro modo de gozar de esta ironía fluida. La sistematización, la vulneración constante de los marcos de referencia van contra corriente. De ahí que el nuevo movimiento narrativo que van a inaugurar los intentos de rescate de los niños adquiera efectos reduplicativos. De nuevo se simula un enfrentamiento, una lucha. Esta vez, el observador (Fa y Lok) es el intrusor y sale a la búsqueda del Homo Sapiens con las únicas armas de su experiencia adquirida. Por el contrario, el Homo Sapiens deja de ser atacante a distancia y queda cercado por dos pares de ojos. Como en las escenas anteriores, el arbitraje es parte esencial del enfrentamiento. Va a predominar el contraste entre observador y observado y el acierto consistirá en no adelantar conclusiones; antes bien, las tácticas deberán ser retrospectivas. Todo pasa por los ojos de Lok y su asombro debe ser refinado críticamente. Básicamente el movimiento dramático de los siguientes episodios es idéntico al delineado en el capítulo quinto. Lok marchó al encuentro

del Homo Sapiens y parte del grupo neandertal halló la destrucción. Ahora parten Fa y Lok hacia la isla--cruzan el río por primera vez tal y como lo han visto hacer al Homo Sapiens-- y volverán a sus moradas de verano a encontrar la muerte. Mas en cada uno de estos movimientos exploramos dos mundos distintos a través de un mismo punto focalizador: el hombre neandertal en el primer movimiento y el Homo Sapiens en el segundo.

No es fácil, sin embargo, llegar al contraste obvio y objetivo en una obra en la que la inexorabilidad dramática contrapone inocentes y culpables en condiciones desiguales. Por otro lado, la eficacia del punto de referencia (Lok) es a veces más decisiva y poderosa que la misma acción dramática y a estas alturas no es justo arbitrar perspectivas en términos de agentes activos y pasivos. La "fascinación" que siente Lok hacia el "new people" parece suplir desigualdades actanciales y, de hecho, compone un ingrediente dinámico más en la trama. Incluso la confrontación de los agentes está al servicio de la constante refracción perceptiva que experimenta el lector a medida que se van ajustando las cuentas los dos grupos. No es de extrañar, pues, que The Inheritors pueda mantener un ritmo cada vez más trágico sin entorpecer nuestra clarificación cognitiva. La sangre que corre por las venas de los episodios circula renovada por las arterias de nuestras implicaciones. Y esta circulación es posible porque la fascinación de Lok es compatible con su objetividad animista, porque Fa va agudizando su capacidad perceptiva y porque ya no es posible concebirles sin el "otro", en cuya esfera nos incluimos como acusados. Ver a través de Lok significa a partir de ahora verle a través del Homo Sapiens. Comprender a éste significará, por consiguiente, reconocer la imagen

corregida de su antecesor.

La virtualidad irónica de los siguientes capítulos establece un contraste y reciprocidad de perspectivas con base en una estrategia dramática que se articula dualmente sobre un antagonismo desigual. Esto significa que la lucha actancial se sacrifica en aras de la clarividencia del lector-observador. El vaivén episódico teje una red de atribuciones éticas que parecen igualar la contienda. A ello contribuye, sin duda, la inversión de las escenas de The Grisly Folk y el ingrediente de la fascinación del observador Lok. La inversión de los episodios de la obra welliana, como hemos visto, delinea una trayectoria narrativa en favor del hombre neandertal. La importancia del factor "fascinación" es también destacable, pues crea expectativas sobre el Homo Sapiens que contradicen las que crean sus propios actos criminales y las que ha ido proyectando el lector. Una fuerza irresistible impulsa a Lok a acercarse al Homo Sapiens. A primera vista tal fuerza parece irrelevante, pues el lector espera que Lok no puede caer ingenuamente en la trampa y que ha de ver al verdadero lobo vestido con pieles de cordero. La atracción la expresa Golding en términos de asociación de opuestos ("The other people with their many pictures were like water that at once horrifies and at the same time dares and invites a man to go near it", [126]) y como tal debemos entender su función articuladora en la trama. Precisamente, y como reconoce Philip Wheelwright, la actitud primitiva hacia la naturaleza es una tendencia que se expresa por asociación de complementaridad, una tensión entre lo familiar y extraño, entre lo estable y lo inestable, un modo de comu-

nicación que complementa los de participación mística y magia por contagio.<sup>43</sup> Junto a la seguridad y confianza de la comunidad tribal o del calor de la tierra madre, el hombre primitivo encuentra lo extraño, lo siniestro e inusitado, el terror del "Otro", el miedo a los fetiches, los dioses y los espíritus. Lo extraño es esencialmente ambivalente; puede alarmar y fascinar, horrorizar y asombrar. Si queremos entender por qué Lok acepta la flecha como un regalo, por qué contempla ensimismado al Homo Sapiens o por qué bebe de la miel caliente debemos tener muy en cuenta que este miedo primordial no reconoce todavía los substitutos del sistema totémico como lo hace el grupo antagónico. Es justo hablar de esa fascinación como de verdadera fuerza narrativa que obliga a la acción a romper los moldes de una lucha perfectamente planeada e inteligible para nosotros.

Al observar a Lok y a Fa cruzando el río para rescatar a la niña Liku nos damos cuenta, por ejemplo, de que el futuro de la narrativa no va a ser planteada en términos de atacantes y atacados, invasores o invadidos, fuertes o débiles. Insensiblemente el hilo de la acción aparece trenzado por el factor "fascinación" y si adelantamos conclusiones podemos decir que también el factor "miedo" motivó los asaltos del grupo de Marlan. Estos dos ingredientes interfieren activamente en el curso de los episodios y destinan la reciprocidad de perspectivas por las vías de una ambigüedad aparente. Lok, evidentemente, expresa mejor que nadie el paso de un modo conflictivo en la trama a una modulación contrastada de la misma. Si en la trama él es agente princi-

<sup>43</sup>. Philip Wheelright, op. cit., p.63.

pal, en el contraste de perspectivas es el vehículo y guía fiable. En su elección como punto de referencia para nuestra visión hemos hecho notar cómo su maleabilidad, torpeza, limitaciones y "fascinación" para con el otro juegan un papel fundamental. Al verle ahora contemplando "boca-abajo" al Homo Sapiens notamos que sólo a través de su maleabilidad puede apreciarse la pérdida o ganancia de tal fascinación y cómo sólo a través de ella llegamos a ver cómo es realmente el "Otro". Para cualquier lector perspicaz, esta maleabilidad es plataforma de nuevos enfoques de perspectiva. Es difícil imaginar cómo puede cambiar la mente de un primitivo, mas cuando vemos la siembra de muertes que ha dejado el Homo Sapiens puede aceptarse la objetividad de lo que ven los ojos de Lok y comprender su inestabilidad. Lok cambia; y cuando cruza el río con Fa estamos seguros de que esa atracción indefinible que les lleva a poner los pies en la isla del Homo Sapiens ha operado el pequeño milagro de enseñarles a hacer lo que hace el otro. Ciertamente, el coste de la evolución es excesivo: pérdida total de la felicidad, de la unidad y de la familiaridad de Oa. Hasta la tumba de Mal ha sido profanada por las hienas. Sólo quedan Liku y el bebé en manos del Homo Sapiens. Será preciso seguir al "Otro" y cobijarse en su mundo.

La experiencia de contemplar al Homo Sapiens "boca-abajo" a través de un Lok fascinado y encaramado en un árbol supera con mucho las expectativas que un contraste imparcial y objetivo puede crear. Para efectos del juego irónico necesitamos situarnos exactamente en el centro de intersección de las dos perspectivas. Las escenas del Golding niño

"Caught in a Bush" nos han dejado entrever que este modo de observación no es una técnica de espionaje del "Otro" sino de autoaprendizaje y análisis de sí mismo. Y haremos bien al leer estas páginas en prestar atención a los ángulos de refracción porque el Homo Sapiens no es exactamente tal cual lo ve Lok ni tal cual lo hemos supuesto nosotros. Un recorrido por el escenario del Homo Sapiens nos va a demostrar que debemos estar alerta si queremos hacer de nuestra colaboración una actividad de lectura realmente significativa. La simpatía y la compasión para con Lok van a quedar atrás. Ha llegado el turno del aprendizaje y de la reeducación crítica.

El grupo que ve Lok es enteramente distinto y antagónico al del hombre neandertal. El antagonismo no es tan fácil de destacar, pues los sentidos y la imaginación de Lok lo distorsionan y el lector interpreta hiperbólicamente algunas de las actividades del Homo Sapiens, invistiéndolas de una cualificación ética generalmente peyorativa y claramente diferenciable de la del grupo neandertal. Hablar de este modo es, naturalmente, inconcebible sin partir del medio verbal que lo expresa; mas veremos posteriormente cómo ese medio es también uno de los elementos fundamentales del contraste y cómo a través de él va adquiriendo sentido la reciprocidad perspectivística final. Esta reciprocidad no es perceptible al principio; es necesario llegar al corazón del Homo Sapiens para entenderla debidamente. El contraste, por el contrario, presenta sus rasgos más opuestos y extraños en la descripción del aspecto físico del Homo Sapiens, contraste que clarifica la impresiones vagas recibidas a través de Lok en las intru-



siones precedentes. Esta vez, encaramados Fa y Lok en la copa de un árbol gigantesco, no existe rebote de imágenes visuales en las retinas de los observadores.

Lo que Fa y Lok ven en primer lugar es un grupo de individuos "incomprensiblemente extraños", tan extraños que para la mentalidad animista de la pareja neandertal no existen expresiones para conceptualizarlos. Sólo en la naturaleza encuentran los ojos neandertales imágenes de identificación. Por eso reciben el nombre de "Pine-tree" (pino), "Bush" (arbusto) y "Chestnut-head" (cabeza de castaño). Estos hombres llevan la cara escondida en máscaras de hueso blanco (disfraz animista para describir la piel) y el cuerpo cubierto con pieles de las que un cuerpodesnudo puede deshacerse sin dolor alguno. Los espejismos perceptivos de Lok deforman y metamorfosean la anatomía del Homo Sapiens: las fosas nasales son dos agujeritos estrechos divididos por un hueso afilado, las orejas son pequeñísimas y enroscadas a ambos lados de la cara, las cejas finas, negras y amenazantes, los ojos oscuros y vivarachos, la frente es un hueso movedizo y las piernas y los brazos finos como un palo, con articulaciones como los nudillos de una ramita. Su olor es muy peculiar, olor a mar, a carne, terrible y atractivo al mismo tiempo. Sus labios aletean vertiginosamente produciendo un gorjeo intermitente. Al andar se balancean sobre las piernas y sus cinturas son tan finas que al mover sus cuerpos producen una oscilación hacia atrás y hacia delante. No miran hacia el suelo, como ellos, sino de frente. Pero lo más curioso (y los ojos de Lok no engañan) es que:

The new people were dying... Their movements,  
though they had in their bodies the bending grace

of a young bough, were dream-slow. They walked upright and they should be dead. It was as though something that Lok could not see were supporting them, holding up their heads, thrusting them slowly and irresistibly forward. Lok knew that if he were as thin as they, he would be dead already .  
(143-144)

Evidentemente la ilusión óptica de Lok merecería todo el respeto por parte de acreditados evolucionistas. El efecto que provoca en el lector omnisciente merece también nuestra atención. La objetividad animista impide adelantar contrastes claros que borren la precisión sensorial y perceptiva de esas impresiones. Por otro lado, ir más allá de esa objetividad supondría prescindir del punto de observación dejando sólo a Fa y a Lok precisamente en el momento en que empezamos a reparar, por contraste, en sus mismos aspectos físicos y en el alcance de su aprendizaje. Y este aprendizaje no consiste sólo en ver cómo buscan las causas de las muertes de sus compañeros o en el modo de planear un contraataque a la luz de la nueva inspección del contrario. La lucha de clanes está dando paso a un acercamiento cognitivo y afectivo que el lector examina con asombro y expectación. Lok pelea con el arma de la fascinación, sus tácticas son instintivas, sensoriales y perceptivas. Por eso la contemplación del Homo Sapiens acaba dividiendo a Lok en un Lok interior, de mirada impenetrable y de sueños mágico-ancestrales, y en otro exterior, siempre en alerta, despierto como sus sentidos, forzando las barreras del miedo, sensibilizando el peligro antes de que las imágenes se aposenten en el cerebro. A flor de piel Lok aparece despierto, pero en el fondo sueña profundamente. No es extraño, pues, que lo que llamamos ilusiones ópticas tengan su razón de ser.

Mas la verdadera razón de ser de estas ilusiones ópticas va descubriéndose a medida que el modo perceptivo de Lok es confrontado con el mundo esencialmente dinámico del Homo Sapiens. Es en esta confrontación en donde percibimos que la objetividad no basta, que la precisión visual puede ocasionar espejismos y que más importante que sus ojos son sus constantes cambios de posición en la copa del árbol o las reacciones de Fa. La intervención del lector es en estos momentos decisiva. Será necesario, no obstante, no establecer contrastes claros o hablar de relaciones y organización del nuevo clan por lo que percibimos en la pareja neandertal. La trama, indudablemente, invita a destacar esos contrastes para dilucidar la lucha actancial. Evitemos salirnos de este marco de observación para anticipar conclusiones, oponer dos actitudes éticas o para jerarquizar los dos clanes de acuerdo con perspectivas histórico-evolutivas que puedan mermar la originalidad de la novela. Los contrastes que establecemos basados en las impresiones de esta pareja en observación deben pasar por el tamiz de la ambivalencia, por el espejo de la escisión perceptiva y emotiva. De otro modo nos exponemos a perder el verdadero sentido de las ilusiones irónicas que engendran estas escenas.

Al ir ordenando y corrigiendo las impresiones de Lok nos damos cuenta de que la pareja neandertal tiene ante sus ojos un grupo de cazadores cuasisalvajes, individualistas, carnívoros y hasta criminales. El grupo ha acampado en la isla porque su jefe, M̄arlan, huye con Vivani, mujer de otro jefe tribal. En el momento de ser observados por Fa y por Lok, el grupo deja la isla, pues ahí no se sienten seguros

a causa de las intrusiones del grupo neandertal. Irónicamente, vienen a establecerse al lado del río, cerca de la morada de Lok, y levantan una empalizada para protegerse de cualquier asalto. Sus armas y utensilios evidencian el avance cultural y la ingeniosidad de sus malvados propósitos. Tuami, el artista de la tribu, fabrica y labra cuchillos de hueso y afila uno de marfil con la intención de matar a Marlan. Los cazadores llevan arcos y flechas. Vivani se peina con peines de hueso y la niña Tanakil juega con una estatuilla artística, contraimagen de la de Liku(Oa), aunque menos primitiva y sagrada. Se adornan con oro--¡el clan de Mal jugaba con él!-- y llevan collares de conchas y pendientes de colmillos de tigre. Construyen canoas para cruzar el río y transportar las cargamentos de utensilios de caza, comida, pieles y otros objetos. Estos son los signos del progreso y en ellos se apoya su superioridad.

La fascinación de Lok obliga sin embargo a dirigir nuestra atención hacia otra clase de signos que a la par que confirman nuestras predicciones van a resultar más accesibles y comprensibles para la pareja neandertal. Estos nuevos signos no obedecen a la piedad natural o al animismo mágico incipiente. Aluden más bien a rituales totémicos, a actos de canibalismo, a orgías y a violencias. Ciertamente, hay momentos-- como el del juego entre las niñas Liku y Tanakil o cuando Vivani amamanta al bebé neandertal--en los que los sentidos del receptor reflejan la atracción mágica de las primeras escenas con Mal y con la anciana sacerdotisa y a través de los cuales no parecen apreciarse diferencias notables entre dos imaginaciones míticas diferentes. Pero si seguimos los

escalofríos de Lok o el pestañear de Fa caemos en la cuenta de que el mundo totémico del Homo Sapiens está más cerca de nuestros ritos que del universo mágico del clan neandertal. La fluidez entre los límites naturales y espirituales de la conciencia mítica primitiva ha desaparecido. En la religión del grupo del Homo Sapiens Marlan es el brujo y doctor de un culto que precisa de artes engañosas y del derramamiento de sangre humana para transmitir el poder mágico del tótem. A este culto recurre el grupo convencido por Tuami de que ése es el único medio para protegerse contra el hombre neandertal. Relatar las escenas de propiciación ritual como observador omnisciente y con Lok encaramado en el árbol supone ya rizar el rizo de la maestría irónica. El lector no puede pedir contraste más agudamente irónico. Tuami recompone pictóricamente la imagen del "ciervo" y comienza el ritual. Al son del encantamiento rítmico, Marlan, vestido con pieles de ciervo ("The other stag" a los ojos de Lok, pues éste no distingue netamente entre la imagen pintada en el suelo y la figura del doctor oferente) baila y preside la ceremonia. El ritual comprende tres actos que cobran sentido escénico sobre el telón de fondo de la pareja inocente: ofrecimiento propiciatorio de Pine-tree (que habrá de dejarse cortar un dedo como ofrenda), bendición de los cazadores elegidos (Bush y Chestnut-head) para ir a exterminar a la última pareja neandertal y "destrucción" de la imagen del ciervo como demostración del poder mágico que acaban de recibir. El espectador-lector, no obstante, pretoniza un cuarto acto que revelará la verdadera dimensión trágica de ese culto ineficaz fundado en el miedo y en sacrificios humanos. Y este acto llega como

"dénouement" lógico tras un cariñoso intermedio protagonizado por las niñas Liku y Tanakil, como respuesta obediente a los interrogantes que se va formulando el lector fiado en el instinto de Lok. "He (Marlan) went away. He fears the other stag" (149), piensa Lok. El acto será también propiciatorio.

En una abrir y cerrar de ojos, efectivamente, se inicia un acto que pone a prueba la autoridad y el poder del brujo sacerdote y acaba en infanticidio. Apenas parten los dos cazadores elegidos, la tribu se agolpa en torno de Marlan pidiendo alimento. Momentáneamente logran apagar la sed con vino, pero al ser obligados a transportar las canoas a tierra rehusan y estalla la crisis. Pine-tree sorprende a Marlan devorando la carne que Lok había arrojado la noche anterior para Liku. Marlan acude al "ciervo" para controlar la situación. Pero el hambre es más poderosa que la eficacia del tótem. Vivani saca de nuevo el pellejo del vino pero da con él en tierra al ser acosada por el clan enfurecido y hambriento. El rito se pone en marcha y es preciso presentarlo junto con Lok, pues su agudeza visual suple a veces nuestra miopía intelectual: "There was the animal flat on the ground, flat as the stag that Tuami had made, but far more dead-looking" (166). Marlan aprovecha el percance para hacer volver al grupo a la religión del miedo. En vano. Una mujer, pechos descubiertos, exhibe las huellas del hambre y escupe al brujo. Cuando todas las miradas se dirigen a la imagen del "ciervo" aparecen los cazadores con las manos vacías. Los ladridos de Chestnut-head y la herida sangrante de su pierna izquierda desencadenan el acto propiciatorio. La magia de Marlan ha fallado. Ni caza ni carne ni extermi-

nio de los "ogros" (como llaman a los neandertales). Antes bien, al llegar a los oídos de Chestnut-head las noticias de que Marlan había escondido la carne arrojada por Lok presen-  
 timos que el ritual totémico va a acabar en lucha cruenta. Chestnut-head avanza hacia Marlan con el arco tensado. Sor-  
 prendentemente, la magia del brujo acude a una estratagema criminal: mira a su alrededor, ausculta la espesa oscuridad y señala con su dedo índice hacia una de las cabañas en donde está la víctima escogida, Liku, la niña neandertal. Algo ocurre en esos instantes que da crédito a nuestras premonicio-  
 nes y que en cierto modo nos ha permitido resumir la escena en estos términos. Lok, aburrido y sin entender nada de lo que está viendo, cae dormido y el lector debe recurrir a la expresión horrorizada de Fa para presenciar el horrible in-  
 fanticidio. No hace falta cambiar de observador, ni siquiera relatar lo que ocurre (que Marlan culpa al hombre neandertal por el fallo de su religión y que los "ogros" han adquirido poder diabólico, según él mismo). Basta seguir la expresión de la tragedia maternal de Fa:

Fa glanced sideways quickly and her face was like the face of a sleeper who wrestles with terrible dream... But Fa had no wish to play. She knelt up again, pulled him towards her and held his head against her breast while her face looked downwards through the leaves and her heart beat urgently against his cheek. He tried to see what it was that made her so afraid but when he struggled she held him close and all he could see was the angle of her jaw and her eyes, open, open for ever, watching. (169)

Al verdadero significado y alcance de esta escena se llega a través de ecos e implicaciones. No basta el contraste simple, los trucos dramáticos, los supuestos científicos, la manipulación del lenguaje o incluso las reservas morales.

Existe sí en el sueño de Lok una estrategia de necesidad dilatoria en el desarrollo de la acción. A Lok ya le llegará la hora de la revelación y con ella el lector avanzará más en firme. Pero los signos de la transmisión de la herencia deben hacerse visibles. Y éste es uno de los más claros. Lo hemos visto en los ojos de Fa. El Homo Sapiens mata y come como víctima propiciatoria para la liberación de sus propios males al único heredero que podía haber asegurado la descendencia de la familia neandertal. Hablar de este modo supone conceptualizar la experiencia dramática en términos marcadamente éticos, pero no parecen ser otros los que fecundan la herencia. Es propio que sea Fa quien recoge esta visión horrenda del fin de la vida femenina de Oa y es propio que el adiós al mundo de piedad natural sea dado a través de la significación ética naciente de un episodio sangriento que ya no tiene nada de rito mágico. En la cadena de muertes que ha presenciado Fa ésta queda clavada en su memoria despertando un modo superior de conocimiento. "Oa did not bring them out of her belly", concluiría Fa. El conocimiento del "Otro" trae estas consecuencias.

Al acercarnos al desenlace definitivo el placer de comprobar cómo Lok llega hasta los límites mismos del conocimiento del "Otro" y del suyo propio compensa con creces los resultados trágicos del último encuentro con el Homo Sapiens. El lector advierte a través de los incidentes que siguen cómo la lucha por rescatar al bebé no tiene por fin afirmar la superioridad de uno de los contendientes sino los límites de cada uno de ellos. El asalto se realiza dentro del marco de una orgía ritual que sigue al sacrificio de



Liku y por eso la visión de la escena gana en sentido irónico si contamos con la experiencia de Fa y la inexperiencia de Lok, concretamente con su desconocimiento de que Liku ha sido matada. Es necesario reajustar el punto de vista de acuerdo con estos dos polos de conocimiento. La experiencia de Fa acorta distancias mientras que la ignorancia de Lok revalida el avance progresivo de la acción dramática. Esta vez le toca a Lok comprobar si la nueva gente no ha salido del vientre de Oa. Fa presencié aterrada el sacrificio criminal de Liku. Lok va a contemplar estupefacto la crueldad y violencia que caracteriza la sexualidad del Homo Sapiens. Tuami y Vivani escenifican ante Lok un ritual de consumación sexual que sólo es concebible como juego animal y sangriento. La escena precede a los instantes del asalto a su empalizada y es la última que contemplan Fa y Lok desde la copa del árbol. Como en las escenas precedentes, el asombro y la incompreensión de Lok perfilan una actitud crítica determinada que el lector podría definir moralmente, pero que es preciso retener tal y como nos llega de la retina del vidente. No podemos imaginar la realidad animalística de las imágenes violentas que desfilan ante los ojos de Lok como no podemos reconstruir, por muy fieles que seamos a Freud, los momentos precisos de la emergencia de la sexualidad en las fantasías infantiles. Una cosa es cierta: una misma violencia amenazante identifica estas escenas con las de la antropofagia salvaje presenciada por Fa. La descripción animalística así lo delata. Ha llegado el momento de la iniciación de Lok. Abrir los ojos ante ese tipo de sexualidad violenta no es, ni mucho menos, puro ejercicio de observación fascinante.

El momento de revelación de Lok, conocimiento de sí mismo a través del otro, tarda en llegar y esta tardanza va revistiendo caracteres trágicos. Es difícil prever cómo los golpes trágicos podrán conducir a Lok hasta esta etapa. Parece como si tales golpes fueran ineficaces e inútiles. La imposibilidad de comunicación entre Lok y el Homo Sapiens es una barrera ante la que se estrella todo intento de interacción y cada vez que se libra un nuevo encuentro sólo cabe una retirada a tiempo hasta los lares de las propias limitaciones. El último intento de Fa y de Lok por rescatar al bebé prueba una vez más que la aniquilación de la pareja neandertal estaba dictada por esa incomunicabilidad. A este asalto definitivo ha precedido una observación del oponente, de su religión y sexualidad, que hace presentir, en medio del olor a carne, sudor y miel, una intromisión feliz y salvadora. Irónicamente, Lok va a la caza del olor de una niña desaparecida, mientras que Fa, más decidida y despierta, es herida por uno de los guardias al darse a la fuga. A esta pérdida, sin embargo, ya estamos acostumbrados. A la luz de la vista nocturna de Lok percibimos la realidad física del Homo Sapiens como jamás lo hubiéramos imaginado. En la oscuridad de la cabaña y a un palmo de los cuerpos del clan del Homo Sapiens la vista nocturna de Lok substituye el punto de observación adoptado hasta ahora. Estamos con el Homo Sapiens en su casa, sin él saberlo y observándolo como si nos mirásemos a nosotros mismos. Vemos cómo Lok huele y palpa los cuerpos mientras los hombres duermen y nos da miedo que una mano extraña roce nuestra pálida piel ("It was pale, glistening slightly, helpless and innocent as Mal's hand. But it was

narrower and longer and of different colour in its fungoid whiteness", [182] ). Por eso la reacción del Homo Sapiens tampoco nos pilla por sorpresa. A la pesadilla nocturna del asalto de la pareja neandertal contestan con una lluvia de flechas. Y a través de ellas, el cuadro dentro del cuadro, la imagen del hombre neandertal a través del Homo Sapiens, la ironía más sutil que puede visualizar el fugitivo Lok o desvelar el lector:

The guard who had run after Fa was dancing in front of the new people. He crawled like a snake, he went to the wreck of the caves; he stood; he came back to the fire snapping like a wolf so that the people shrank from him. He pointed; he created a running, crouching thing. His arms flapped like the wings of a bird. He stopped by the thorn bushes, sketched a line in the air over them, a line up and up towards the trees till it ended in a gesture of ignorance. (187)

En pocas ocasiones el efecto reduplicativo de la ironía es tan efectivo como en ésta. La huida de Fa es traducida mímicamente a un lenguaje que sabemos que no puede expresar la verdadera realidad y cuya versión cómica (auténtico gesto de ignorancia) acaba indignándonos. Pocas situaciones irónicas sacrifican tantas víctimas como ésta. La ignorancia del guardia queda tan patente como la de Lok, y el lector no puede aceptar ecuéanimemente la injusticia producida por la incongruencia de perspectivas. En el juego intencional latente encontramos solución a este conflicto, aunque cuesta hacerse a la idea de que el hombre neandertal no sea tal y como se ha ido manifestando. Tuami va a pintar junto al fuego el modelo del hombre neandertal tal y como ha sido descrito por el guardia.

Paradójicamente, cuando más cerca estamos de conocer la imagen verdadera del hombre neandertal concebida por el Homo Sapiens, Lok empieza a descubrirnos su verdadera cara. Ya presentía el lector que el precio de la herencia no podría consistir en aceptar pasivamente la propia extinción. Era preciso que el dador trascendiera el puro acto de transferir su vida. Así Lok, que ha navegado al vaivén del desconcierto y de las alteraciones incomprensibles ocasionadas por la presencia del Homo Sapiens, llega por fin a entender analógicamente lo que significan esos cambios, proporcionando al lector la perspectiva correcta sobre sí mismo y sobre sus antecesores. Nuevamente, sin embargo, hemos de dejar de lado nuestros procesos deductivos para atender a un despertar consciente que en nada se parece al nuestro. El llanto, la soledad, las gotas de sangre de Fa y la naciente primavera anuncian el despertar. A lo lejos se oyen los bramidos del Gran Ciervo, del gran sacerdote Marlan. Lok ve cómo las canoas obedecen a esos bramidos y la gente se pone en movimiento:

All at once he had a picture of the hollow logs nosing up the bank and coming to rest in the clearing. He crept forward and crouched. There were no more logs in the river, so no more would come out of it. He had another picture of the logs moving back into the river and this picture was so clearly connected in some way with the first one and the sounds from the clearing that he understood why one came out of the other. This was an upheaval in the brain and he felt proud and sad and like Mal. He spoke softly to the briars with the chains of new buds.  
 "Now I am Mal". (191)

Ha sido un privilegio para el lector comprobar cómo los enigmas que poblaban el cerebro de Lok venían a resolverse al son de las previsiones lógicas. En estos instantes la sacudida mental que afecta a Lok no debe sobresaltarnos.

¿Aprende Lok por fin a entender lo que significa la presencia del Homo Sapiens? ¿Aprende a inferir, a mantener un estado de alerta lógico? Podemos pensar que sólo con el arma de la deducción puede Lok comprender a su oponente y que esta adquisición compensaría debidamente la renuncia a la herencia de su propia vida. Pero ¿llega Lok a las puertas de la inferencia lógica? El texto no especifica la naturaleza de la conexión entre las dos imágenes y todo parece indicar que la causalidad que establece entre ellas no apunta hacia una relación unívoca entre causa y efecto, sino más bien a un contacto, a una coexistencia de las mismas impresiones perceptivas dentro de un proceso repetitivo que adquiere carácter cíclico y que basta para intuir el sentido de lo que hace el Homo Sapiens.<sup>44</sup> Es evidente que Lok asocia los sonidos a ambas imágenes y que un mismo signo identifica dos situaciones, dos cruces del río en canoa. Mas la atribución de un nexo causal entre esas dos situaciones basado en la intromisión del Homo Sapiens o en la secuencia de muertes habidas parece escapársele. El manajo de imágenes recogidas en su cerebro no logra todavía ordenar una serie de por qué consecutivos que diluciden de una vez para siempre cómo es su oponente y cuál es el grado de su culpabilidad. Ciertamente, existen varios indicios de que a pesar del oleaje del sentimiento, el nuevo Lok es más cauteloso y logra darse a la fuga apenas Bush se dispone a lanzar una nueva flecha. Pero no llega a comprender por qué se marcha el Homo Sapiens de la isla y ni siquiera cae en la cuenta de que estén huyendo de él.

<sup>44</sup>. Cassirer considera al principio "post hoc, ergo propter hoc" y al de "juxta hoc, ergo propter hoc" como definidores del pensamiento mítico. Ver Ernst Cassirer, op. cit., p. 45.

A lo que parece acceder Lok es a dar expresión a unas imágenes que hasta entonces habían estado dominadas por los sentimientos de su atracción ambivalente hacia el Homo Sapiens. Lok descubre la ley de la analogía y aprende a manipularla conscientemente, aunque, de hecho, este descubrimiento no suponga un avance significativo sobre la experiencia mostrada por el anciano Mal. Las circunstancias de haber accedido a ella a través de un modo trágico confieren a este proceso un carácter especial. Hasta cierto punto se insinúa en este despertar un paso de la conciencia mítica a la ética, un despegue del espíritu tutelar de Mal que obliga a pensar que por fin Lok es capaz de concebir y de calificar la maldad del Homo Sapiens de un modo más cercano al nuestro. Si esto no es así--e importa bien poco, de hecho, qué grado de desarrollo mental alcanza Lok--es maravilloso ver cómo el conocimiento del Homo Sapiens enunciado por Lok en términos de analogía mágica puede ya tomarlo el lector como definidor de la perspectiva ética que éste ha ido trazando. El canto a la experiencia de Lok recoge nuestros ecos:

"The people are like a famished wolf in the hollow of a tree..."

"The people are like honey trickling from a crevice in the rock..."

"The people are like the river and the fall, they are people of the fall; nothing stands against them".

"They are like Oa". (195).

La belleza del himno contrasta con las sombrías metáforas del mal que nuestras mentes han ido elaborando a través de toda la lectura de The Inheritors. Al recitar este himno evocamos infinidad de imágenes y situaciones que encajarían con

precisión en los símiles enunciados. Mas la ley de similitud mítica parece ser más benévola que nuestros esquemas analíticos. Si, como afirma Cassirer, la similitud mítica no es un concepto de relación, sino una fuerza real, absolutamente actual y efectiva de identidad de esencia e inmediatez de existencia y presencia, podemos irnos preguntando si, en definitiva, nuestra concepción del Homo Sapiens ha sido víctima de una ignorancia radical.<sup>45</sup> Creemos que no, que el Homo Sapiens trae consigo la aniquilación del hombre neandertal y que éste, a través del despertar mental de Lok, enuncia la ley del perdón, de la comprensión y del entendimiento como elementos básicos del contraste irónico que hemos ido presagiando. En esta ocasión no precisamos corregir la visión de Lok ni su modo de percepción. Los dos modos--analítico y mítico--coinciden. La ambivalencia de Lok es más efectiva, no obstante, que nuestra claridad.

A partir de estas escenas del triunfo de la experiencia no hay duda de que la transmisión de la herencia está a punto de consumarse. The Inheritors podría muy bien cerrarse con la insinuación de un tenue relativismo reflejado en las palabras de Lok, depositando en nuestras manos las llaves del conocimiento del mal y firmando el testamento de la objetividad y de la imparcialidad crítica. Pero queda más por explorar; la ironía debe borrar toda huella de gimnasia dramática hasta convertirse en método de aprendizaje, en signo de transmisión de la herencia. Todavía no conocemos a fondo a ninguno de los dos clanes ni a nosotros mismos, por más conclusiones que hayamos ido adelantando durante la lectura.

<sup>45</sup>. Ibidem, pp. 67-68.

#### 4.- El precio de la participación vicaria.

Para llevar a cabo una exploración exhaustiva de lo que significa la ironía como signo de transmisión de la herencia nos invita The Inheritors a nuevos contrastes insospechados. Si nuestras preferencias se inclinan por los enredos de las paradojas dramáticas de toda ironía situacional, bien poco nos queda por desenredar: acudir al reencuentro de Lok y de Fa y aguardar la hora de la extinción definitiva. El tramo es corto y se recorre con hondo sentimiento. Pero si en ésta última exploración de la transmisión echamos una nueva mirada a Wells, pulsamos las cuerdas de las expectativas nacientes, realizamos nuevas correcciones de las perspectivas a la luz de la maduración de Lok o subrayamos con nitidez la idea goldiana propuesta en la introducción veremos que conviene que en las últimas páginas de la novela la ironía exija algo más del lector. Lo primero que salta a nuestra vista es un relevo de tensiones. De una tensión dramática nacida de la imposibilidad de comunicación entre ambos clanes pasamos a otra más en consonancia con una simulación paródica de tal posibilidad. En el fondo sabemos que una interacción real es imposible, pero recreamos la igualdad y el equilibrio de perspectivas creado por la idea de que en definitiva ambas tribus son víctimas de sus propios males, limitaciones e ingorancia de su contrario. Pudiera decirse con toda razón que para alcanzar este equilibrio ha sido preciso tirar por tierra todos los prejuicios sobre el hombre neandertal. De ahí la constante corrección de perspectivas



a que nos ha sometido Golding a través de la observación del Homo Sapiens por medio de un Lok fascinado. Ciertamente, ningún lector puede llegar a estas páginas adoptando lo que Hayden White llama "técnica de autodefinición ostensible por negación", es decir, justificando la validez de su propia perspectiva por el mero hecho de no ser como el hombre neandertal.<sup>46</sup> No hay posibilidad de mantener esta actitud a estas alturas. Wells quedó muy lejos.

Mientras se realiza el relevo de tensiones observamos que nuevas escenas adquieren sentido más por su capacidad probatoria de la idea a dilucidar que por su imbricación en la trama y por su avance en el proceso dramático. La muerte de Fa llega cuando la aceptación lógica de la extinción por parte del lector logra paliar la carga trágica del acontecimiento. En estos momentos implicar equivale a recordar y la acumulación retrospectiva suple con creces cualquier sorpresa dramática. Una escena, sobre todo, nos advierte que podemos estar dispuestos para la aniquilación de Lok y de Fa, ya que el contraste de perspectivas ha sido ya clarificado y la pareja neandertal ha adquirido un modo de inmunidad contra cualquier herida infligible, incluso contra la muerte. La comprensión exacta de este episodio exige adentrarse una vez más en el aspecto propiaciatorio del ritual totémico. Lok encuentra a Fa y comparten efusivamente el conocimiento del bien y del mal ocasionado por la presencia del Homo Sapiens. Ecos de tiempos ancestrales de la infancia de Lok y del re-

46. Cf. Hayden White, "The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea", en *The Wild Man Within*, ed. por Edward Dudley y Maximilian E. Novak, Pittsburgh University Press, 1972, p. 5.

cuerto de Mal confirman las impresiones de que el cielo de la inocencia ha tocado a su fin. La predicción de la profetisa " Now is like when the fire flew away and ate up the trees" se ha cumplido. De nuevo sensibilizamos que el hilo de la narrativa debiera romperse aquí porque el ciclo mítico se está cerrando. Mas el hilo de la vida y de la sangre está en manos del Homo Sapiens y Lok todavía cree que Liku vive. Y esta prolongación expectante del mundo mítico remata el trenzado irónico con una secuencia paródica inolvidable.

Lok y Fa se dirigen cogidos de la mano hacia el lugar del acampado del Homo Sapiens. La empalizada ha desaparecido, las tiendas han sido destruidas y en el suelo quedan las huellas del fuego devastador. Contemplamos a la pareja cercando la morada de Marlan y los suyos, a pies puntillas, adentrándose cuidadosamente en el Sancta Sanctorum del campamento. Es este un escenario enteramente natural y enmarcado por la aureola de misterio que transparenta la fascinación de la pareja. En el suelo puede verse la imagen de un "ogro" compuesta por Tami de acuerdo con la descripción mímica que le hiciera uno de los guardias. Hay otra imagen de un ciervo y sobre ésta, superpuesta y clavada por una estaca, se distingue la imagen del "People" (los ogros) tal y como la ha concebido Tuami, en acto de crueldad frenética. De la estaca cuelgan las ancas de un ciervo y junto a la cabeza de la imagen hay una vasija con miel. Estos son los signos del ofrecimiento propiciatorio y del ritual totémico presentados ante el hombre neandertal. Marlan ha convencido a los suyos de que los ogros neandertales son verdaderos

demonios que han obstaculizado su culto. Al acercarse la pareja a estos objetos no puede ignorar el lector el efecto irónico. La pareja no entiende esos signos propiciatorios y los toma como regalos. La ironía engendra todo un abanico de espejismos. Fa y Lok comen de la carne ofrecida al ciervo, beben de la miel propiciatoria y por unos instantes experimentan en su cuerpo lo que es ser Homo Sapiens. La escena, como advierten Ian Gregor y Mark Kinhead-Weekes, es única en Golding por su comicidad en un contexto trágico.<sup>47</sup> Precisamente, de su encaje contextual se deriva parte de la eficacia irónica. Los ángulos de incidencia irónica, no obstante, traspasan el contexto. Estamos ante una escena cuya clave interpretativa reside en el concepto de "propiciación" como raíz de la transmisión de la herencia y que obliga al lector a adoptar, muy a pesar suyo, una actitud objetiva y neutral. El emborrachamiento de la pareja neandertal es transitorio, su imitación del modo de ser del Homo Sapiens pura parodia y no existe razón alguna para hablar de experiencia real del mal o de adquisición de una conciencia ética. Lok y Fa siguen tan inocentes como antes. Incluso siendo conocedores de que para la mente primitiva la pura representación mimética es ya un modo mágico de posesión y de transferencia animista, no hemos de suponer que este paréntesis tragicómico tiene sentido exclusivamente metamórfico. El verdadero sentido de este ensayo paródico es doble y anti-téticamente irónico, como lo es el rito propiciatorio del Homo Sapiens. El lector, en estos casos, es afortunado al ver ambas caras de la moneda irónica. El efecto es idéntico

47. William Golding: A Critical Study, ed, cit., p. 105.

al producido por la imagen de Fa pintada por Tuami e irrecog-  
noscible por aquélla. Lok y Fa, al representar al Homo Sapiens  
exhiben sus verdaderas imágenes a la vez que ponen en eviden-  
cia la ridiculez e inexactitud de la imagen (podemos decir  
concepto) que de ellos tiene el Homo Sapiens. Al tomar los  
dones propiciatorios como regalos tergiversan el sentido de  
la práctica ritual confiriéndola otro nuevo que revela sus  
verdaderas naturalezas y la inadecuación del rito totémico,  
así como las contradicciones inherentes en la actitud del  
Homo Sapiens para con sus antecesores. En un sentido muy  
exacto, esta escena coloca dos espejos paralelos en los que  
el lector contempla debidamente ambas imágenes. Puede ya  
decirse que las dos imágenes son mutuamente clarificadoras  
y que es imprescindible ver a una a través de la otra.  
Todo depende de la que elijamos como punto de focalización.  
Hasta ahora ha sido el hombre neandertal y, casi sin quererlo,  
la imagen del Homo Sapiens ha ido apareciendo y perfilándose  
con toda nitidez y claridad. Pero ¿pueden los ojos de Lok  
ver al Homo Sapiens por de dentro? ¿Podemos vernos a través  
de los demás con la misma exactitud con que nos vemos a  
nosotros mismos?

The Inheritors intenta este modo de enfrentamiento  
y exploración de un modo ingenioso y eficaz. Al salir Lok  
y Fa del letargo de la borrachera se dan cuenta de que el  
Homo Sapiens se está dando a la fuga río arriba. De labios  
de Fa oímos algo que las prácticas rituales de Marlan y de  
su tribu dejaron entrever:

Their hollow logs have moved up the slope.  
The new people are frightened. They stand and move  
like people who are frightened. They heave and

sweat and watch the forest over their backs. But there is no danger in the forest. (206)

El atisbo perceptivo no puede ser más exacto y concluyente: el Homo Sapiens tiene miedo, un miedo que no puede precisarse de dónde proviene. Hasta aquí llega todo lo que el neandertal puede decirnos. Nosotros sabemos y vemos más. Es una pena que deba encararse la tragedia final a la luz de este conocimiento limitado del contrario. Fa y Lok parten hacia su último encuentro con el Homo Sapiens para rescatar al bebé, avisados por el presentimiento de la huida. Todo parece indicar que el enfrentamiento va a diferir de los anteriores. Planean una estrategia acertada. Fa contesta a las flechas lanzando piedras, pues algo ha aprendido. Como resultado de esta estrategia una de las canoas choca contra las rocas partiéndose en dos. Mientras, Lok va en busca del bebé y de Liku y logra capturar momentáneamente a Tanakil, la niña del Homo Sapiens. Ante el pánico, griterío y chillidos de la tribu, suelta a la niña y por puro accidente Chestnut-head pierde la vida al rodar acantilado abajo. Muy cerca se oye la cascada que corea el oleaje de un adiós catastrófico, mientras el templo de las mujeres de hielo acepta, derritiéndose, la extinción de la pareja neandertal. Los accidentes no son el único elemento que iguala la contienda. El cataclismo es general y sus efectos no son del todo trágicos. La tragedia queda paliada por la seguridad del ciclo de la naturaleza que cierra a un mismo tiempo la muerte de Fa y la nueva migración de la tribu hacia las aguas abiertas de un lago. La novela va a acabar como empezó, como ascenso hacia un lugar en donde los avatares de la necesidad trágica del tiempo lineal han subs-

tituido a los ritmos naturales del tiempo cíclico. Un último sacrificio ritual nos da la medida justa de esta substitución. Marlan levanta un nuevo altar junto a la tumba de Mal para ofrecer a la niña Tanakil a los diablos neandertales a fin de aplacar su salvajismo y heredar así el poder mágico de matar.

La transferencia de la herencia se está llevando a cabo como juego de intercambio de víctimas propiciatorias. Los "diablos" son más fuertes que el dios de Marlan. Y la ironía llega a unos límites insospechados. ¿Acaso precisa la pareja neandertal el sacrificio cruento de una víctima infantil? Al llegar con Fa y Lok ante el lugar del sacrificio de la niña no podemos por menos que mirar de soslayo a Wells. La pareja encuentra una nueva imagen "salvajemente" delineada, embadurnada en barro rojo, mirándoles fijamente a través de sus ojos de dientes de tigre. Una estaca atraviesa su corazón y de la estaca cuelga un lazo de cuero. Del otro extremo del lazo aparece atada Tanakil. El único rito que conocen Lok y Fa es el que mejor pone en ridículo la eficacia mágica del culto de Marlan y el que pregonaba su propia inocencia: liberar a Tanakil y darse a la fuga. Mas esta vez la magia de Marlan opera un milagro fatídico. La inocente Fa encuentra la muerte al rodar en uno de los árboles hasta el abismo del río. En la nueva copa de este árbol Fa rememora la muerte acuática de la anciana mujer y retorna al templo de hielo de la diosa Oa. La madre naturaleza celebra su vuelta en un atardecer dorado. ¿Y Lok?

The red creature stood on the edge of the terrace  
and did nothing. The hollow log was a dark spot  
on the water towards the place where the sun had

gone down...The red creature turned to the right and trotted slowly towards the far end of the terrace. Water was cascading down the rocks beyond the terrace from the melting ice in the mountains... There was a tree, far away in the gleaming reaches of the river, a tree in leaf that was rolling over and over as the current thrust it towards the sea. The red creature, now grey and blue in the twilight, loped down the slope and dived into the forest... It scrambled about by the water... Then it came down, raced along a trail that led through the bushes...until it came to an arm that broke the trail... It seized a great swinging beech bough and lugged it back and forwards until its breathing was fierce and uneven. (216-218)

Rara vez el lector encontrará una transición similar a ésta, un mero cambio pronominal tan doloroso y efectivo como éste. Cualquier consideración banal y técnica sobre la importancia del punto de vista en la ficción no puede alcanzar la eficacia de este espaldarazo irónico que consagra la participación vicaria del lector dando por tierra y aniquilando todo tipo de expectativas sostenidas.<sup>48</sup> ¿Quién puede contemplar el naufragio de la amada a través del corazón de un simio? Ciertamente, al lector no se le exige una transferencia súbita de sentimientos y emociones porque a la hora de cambiar Lok de piel ya ha recibido aquél suficientes choques emotivos que hicieron presentir futuras transformaciones del hombre neandertal. Pero este giro pronominal súbito subraya precisamente la po-

48. Es curioso destacar el efecto aparentemente contradictorio del cambio brusco del punto de vista. Como hace observar Howard S. Babb (*The Novels of William Golding*, Ohio State University Press, 1970, p.62) no es exactamente nuestra simpatía para con Lok la que queda aminorada, sino todo lo contrario; el golpe va a servir para incrementar nuestro afecto. Por otro lado es indudable que filtrar esa simpatía a través de un nuevo ojo crítico puede obligarnos a hablar de redirección, e incluso de disminución, de la perspectiva mantenida hasta entonces. Por nuestra parte pensamos que el efecto provocado por este cambio refuerza nuestro afecto para con Lok y hace de nuestra participación una actividad de aceptación genuinamente humana de limitaciones que en términos antropológicos no podrían considerarse así. La participación vicaria del lector halla sentido pleno en esta aceptación.

sibilidad de esa transferencia. Es indispensable que sintamos con Lok y que calibremos la profundidad de su exterminación aunque la ciencia nos diga que fue un monstruo o una subespecie de nuestros antecesores. Al fin y al cabo le habíamos entronizado como prototipo de bondad y de inocencia. Detrás de los ojos de Lok habíamos instalado nuestro punto de observación para permitirnos ver la verdadera calidad humana del Homo Sapiens. ¿Por qué, de buenas a primeras, cambia Golding el punto de observación cuando sabemos sobradamente cómo es el Hombre neandertal? La respuesta es muy sencilla: al ponerlo en el terreno del Homo Sapiens lo coloca en el propio terreno del lector.

Al realizarse esto es necesario caer en la cuenta de que todo lo que hemos llamado "inferencia", "implicación", "prospección" y "anticipación" recibe el galardón de la corroboración lograda y se vuelve, retrospectivamente, sobre la imagen del hombre neandertal visualizada al filo de amanecer animista y del atardecer trágico. El cambio de perspectiva obliga a ello. Mas si el implicar proyectivamente al Homo Sapiens ha facilitado nuestra tarea, no estamos dispuestos a traicionar los sentimientos y expectativas suscitados por el inocente Lok. El llanto de éste, por ejemplo, es preciso recogerlo. Son las lágrimas de la experiencia, tan reales como las de Ralph en Lord of the Flies y más bellas por cuanto más costosas y primigenias:

There was light in each cavern, light faint as the starlight reflected in the crystals of a granite cliff. The lights increased, acquired definition, brightened, lay each sparkling at the lower edge of a cavern. Suddenly, noiselessly, the lights became thin crescents, went out, and streaks glistened on each cheek. The lights appeared again, caught among



the silvered curls of the beard. They hung, elongated, dropped from curl to curl and gathered at the lowest tip. (220)

Ante estas lágrimas no caben dos imágenes distintas de Lok. Cuesta ver a Lok a través de lentes objetivos y neutrales. Sabemos que no es así y que conviene que no sea así. Para el lector Lok tiene una sóla cara y una misma piel. Y por eso, tras dar él con la figurita de la diosa Oa y comprender que Liku ha sido devorado, la criatura Lok retorna también a la tierra madre, se arrastra hasta la tumba de Mal, baña su cuerpo en las cenizas del fuego sagrado y aguarda en posición fetal la hora del nuevo nacimiento. ("It made no noise, but seemed to be growing into the earth, drawing the soft flesh of its body into a contact so close that the movements of pulse and breathing were inhibited", [221]). A la regeneración asisten las hienas espantadas por un cataclismo, por el estruendo del templo de hielo que al derretirse y desprenderse de la montaña anuncia el principio de una nueva era y el fin de otra, tal vez el de la edad de hielo.

La cadencia normal de un final mitopoético como éste reclama una glorificación de la víctima que vaya más allá de las contradicciones irónicas que han creado sus limitaciones. La grandeza de su muerte resulta inseparable del anonadamiento causado por el cambio de perspectiva. El lector está inclinado a pensar que sea cual sea la importancia de la clarividencia temática, lo que da sentido de unidad y de totalidad a la novela es el proceso de lucha entre ambas tribus y la extinción de la neandertal. Esta segunda, como estamos viendo, concluye con la muerte de Lok. El final de la novela se hace esperar de un momento a otro.

Este momento sería adecuado para poner punto final a nuestra participación. Mas en el instante mismo de la esperada glorificación de Lok cae encima del lector la losa del juicio crítico, de la perspectiva imparcial y del distanciamiento.

¿Se avecina aquí un "gimmick" similar al de Lord of the Flies? Críticos hay para quienes este golpe parece violar la eficacia de la estructuración general de la obra y que preferirían respetar el "organismo" narrado, de por sí suficientemente explícito. La polémica de los gimmicks goldianos es una cuestión que precisa revisarse a la luz de una crítica menos organicista de lo que se ha venido haciendo. De todos modos, The Inheritors presenta uno que no necesita gastar demasiada tinta, pues el capítulo que sigue no debe leerse como algo añadido sino como algo encajable en cualquiera de los episodios precedentes. <sup>49</sup>

Dos hechos van a completar la dilucidación irónica de The Inheritors trasladándonos del terreno afectivo de la participación irónica al puramente intelectual. El primero,

49. Felizmente, el "gimmick" de The Inheritors no ha levantado tanto polvo como el de Lord of the Flies. La convicción de James Gordin de que el último capítulo apenas añade algo relevante a la tesis demostrada sólo es sostenible si se lee la novela como un teorema matemático o como un edificio alegórico. Desde el punto de vista que nosotros hemos adoptado es obvio que a través del último capítulo adquirimos una perspectiva completa sobre ambas tribus: sobre la neandertal como contraste emotivo-conceptual y sobre la del Homo Sapiens como corroboración "realista" de nuestras implicaciones y prospecciones. Cualquier otra lectura caen en la unilateralidad al no tener en cuenta todas las posibilidades de enfrentamiento entre ambas tribus realizadas y realizables en nuestra mente. Coincidimos con Bernard Oldsey y Stanley Weintraub (op. cit. p. 65) en atribuir al último capítulo la misma eficacia en la formación de la perspectiva que la producida por los once capítulos precedentes. Lo que las doscientas primeras páginas producen extensivamente lo "contrastan" intensivamente las últimas páginas de la novela. Nuestra preferencia por juxtaponer dos modos de lectura--prospectiva y retrospectiva--encuentran aquí su debida justificación.

el cambio del punto de vista en plena glorificación dramática de Lok, es un sobresalto que atempera críticamente nuestra participación. El segundo, la añadidura de un capítulo sobre la vida del Homo Sapiens, es la adopción definitiva de una perspectiva que hasta entonces ha funcionado por implicación. El primero conduce al segundo y lo prepara. Precisamente el segundo va mucho más allá de nuestras previsiones, pues todavía no conocemos las razones últimas de los miedos del Homo Sapiens y no hemos percibido las ganancias de la herencia. Ya sabemos que sus miedos precisan de la propiciación ritual y que jamás fueron exorcizados. Los ecos de una asimilación mágica con el hombre neandertal (¿no es la manducación de Liku una práctica totémica?) se dejan oír en el adiós de Tuami y de Marlan. Ahora es la ausencia del Hombre neandertal la que obliga a implicar. Tuami y Marlan sienten muy viva la presencia del hombre neandertal y cuando llega a sus oídos el nombre de Liku adivinamos la razón de sus miedos: no sólo han cometido un crimen sino que temen ser "poseídos" mágicamente por los "diablos". Vivani amamanta al bebé neandertal en substitución de su niña perdida mientras los demás miran con amor, asombro y miedo. Mas es Tuami, el artista, quien mejor parece reflejar lo que ha significado este encuentro con el hombre neandertal, pues su recuerdo permanece como una pesadilla, como un sello imborrable de la herencia transmitida. Esta transmisión parece estar habitada por fantasmas de culpabilidad ("If we had not we should have died", [228]), por la figurilla peluda y rojiza del bebé neandertal y, sobre todo, por los propósitos criminales de matar a Marlan para apropiarse definitivamente de Vivani. Al único a quien no

alcanza el oleaje de la eficacia neandertal es a Marlan, el brujo incapaz de remover, al fin, el obstáculo que ha hecho fracasar su culto. Tal vez por esto cuesta poco ver en la última descripción del brujo doctor una imagen de las que solía pintar Tuami. Twal, madre de Tanakil, censura a Tuami por haber ofrecido a su hija a los diablos; Tuami mira a Marlan, sin duda esperando encontrar una explicación y nos encontramos con la figura del brujo metamorfoseado en diablo neandertal:

He (Uami) peered foward to find the changeless one as something he could hold on to. The sun was blazing on the red sail and Marlan was red. His arms and legs were contracted, his hair stood out and his beard, his teeth were wolf's teeth and his eyes like blind stones. The mouth was opening and shutting.

"They cannot follow us, I tell you. They cannot pass over water" (229)

La red de ironías es sutilísima. Marlan substituye al bebé neandertal como criatura monstruosa y maligna que ha de seguir con ellos y, sobre todo, como objetivo de los impulsos criminales de Tuami. El pasaje aclara esta substitución: el nuevo Tuami desearía echar mano del bebé y se encuentra con Marlan transformado en verdadero ogro neandertal que le asegura que jamás podrán ser perseguidos por los diablos. ¿Qué hace entonces el bebé en los pechos de Vivani? Es incuestionable que la ironía habla por sí misma: "los mansos hederarán la tierra". Y la herencia no es sólo un regalo encontrado en una aventura migratoria. Es algo que han engendrado ellos mismos, que han sembrado con sangre y que ha empezado a desputar en sus miedos internos, en sus instintos salvajes y en sus reacciones para con el bebé. La huida hacia una región más abierta no se perfila, ciertamente, como salida a flote

de las aguas profundas de sus propios males. El Homo Sapiens ha encontrado también en su confrontación con el neandertal algo más duradero que la pérdida de un culto mágico. El lector, por su parte, se encuentra con que los prejuicios sobre los demás y sobre los antecesores habían sido dejados hasta los últimos instantes de la lectura.

La nitidez con que la ironía ha perfilado el contraste final entre las dos perspectivas de la herencia, la del dador y la del receptor o la de Lok y la del Homo Sapiens, no debe impedirnos ver otros factores que desde la entrada en el campo del Homo Sapiens juegan un papel decisivo. La eficacia de la ironía no es nunca enteramente silogística. Hicimos notar al principio que tanto el lector como el autor pasan por un proceso de participación vicaria, por una etapa de identificación con el error, con la percepción limitada o con el punto de vista más inmediato. La aceptación de la muerte de un Lok cuasianimal y el paso a unos horizontes de conciencia más complejos, como los reflejados por el Homo Sapiens, pueden muy bien considerarse como los momentos de "kénosis" afectiva y de "apoteosis" cognitiva por los cuales ha atravesado el lector. Y lo mismo debemos decir del autor. La retirada del autor del campo de batalla conflictivo, del enfrentamiento de significados literales o de identificación con uno de los grupos puede pasarnos desapercibida. Pero la participación del autor en The Inheritors es inseparable del placer que experimenta (y añadamos también la dificultad y el dolor) en llevar al lector hasta unos extremos de identificación desde los que no es posible dar marcha atrás, al tratar de adoptar éste una postura imparcial y objetiva. No es posi-

ble, sin embargo, que la decepción de ver a Lok como un ogro responda al puro propósito de dar al traste con las ilusiones del lector. Por muy calculado que sea el golpe, el lector ha sido ya alertado y no aceptaría que con la muerte del último *neandertal* se extinguiera la luz perenne de una idea bien esclarecida.<sup>50</sup> Hemos de suponer, pues, que al llegar al último capítulo el autor finge su retirada, sacrifica su presencia en aras de una dualidad de perspectivas y explicita sus propósitos intencionales dejándonos a solas. Ya Kierkegaard hizo notar que este tipo de retiradas es un modo de liberarse el autor de sí mismo y de los demás.<sup>51</sup> Golding prefiere, como ha confesado a Frank Kermode, que en estas retiradas el lector salga del punto de vista impuesto por el autor y confronte su identificación previa a través de una perspectiva externa, exactamente la que le corresponde como observador imparcial. Esto implica que el autor va a gozar de la libertad que le permite la corrección del punto de vista adoptado hasta entonces en cuanto suyo y en cuanto contrario y compatible con el suyo. En *The Inheritors* está claro que esta compatibilidad también supone haber explorado al máximo los recursos de la contrariedad y oposición, por lo que la ironía se pre-

50. De entre las expresiones ilustrativas del impacto didáctico que imprime Golding en sus novelas, la siguientes nos parece esclarecedora en el caso de la modificación de perspectivas llevadas a cabo en *The Inheritors*: "It is the responsibility of his position to say, 'I must fool him this long, because at the end of it I'm going to hit him for six; you see, I'm really going to hit him hard there.' Because he needs to be hit hard there." (Cf. Jack I. Biles, *Talk: Conversations with William Golding*, New York, Harcourt, Brace Jovanovich, 1970, p.67)

51. Cf. Søren Kierkegaard, *The Concept of Irony*, traducido al inglés por Lee M. Capel, New York, Harper and Row, 1965, p. 265.

senta como liberación definitiva de un marco de referencia restringido. A buen puerto conduce esta liberación, sobre todo teniendo en cuenta que esta vez, a diferencia de Lord of the Flies, Golding no ha cargado las tintas con ningún tipo de intervención autoritaria o doctrinaria. Su única llamada de atención la componen dos preguntas retórico-filosóficas ("What was the use of sharpening it against a man? Who would sharpen a point against the darkness of the world?", p. [231]) que corroboran una vez más que la ironía dramática ha hablado por sí misma y que puede ya Golding subir al podio de la poética de la ironía, pues como profetizó Kierkegaard:

The ironist is reserved and stands aloof; he lets mankind pass before him, as did Adam the animals, and finds no companionship for himself. By this he constantly comes into collision with the actuality to which he belongs. It is therefore essential for him to suspend what is constitutive of actuality, that which orders and sustains it: ethics and morals...Whatever is substantial (Bestaaende) in the given actuality has only poetic validity for the ironist, indeed he even lives poetically. 52

Resultado similar ha tenido lugar en el lector; y al cerrar la novela es justo que el podio de la objetividad sea compartido con el autor, pues no en vano ha ido compartiendo la experiencia vicaria y ha sido en razón de su colaboración por lo que se han ido consolidando las distintas perspectivas. También la retirada del lector presenta todos los signos de una liberación prometedora. A ninguna otra meta llega más anhelante el lector de The Inheritors que a la que corona el enfrentamiento constante de sus propios prejuicios y

52. *Ibidem*, p. 300.

afectividad. Esta es la carrera de obstáculos a la que se somete nuestra subjetividad y toda la estrategia irónica ha consistido en distanciar convenientemente tales obstáculos. Por lo que respecta al último y más decisivo de ellos, podemos asegurar que es imprescindible para calibrar el verdadero placer de la ironía de The Inheritors como horizonte insospechado de participación vicaria. Ya el lector, al auscultar con Tuami la línea de sombras y tinieblas que deja tras de sí, es incapaz de percibir si tal retirada tiene un fin o si se proyecta indefinidamente. No queda atrás el hombre neandertal, como no queda atrás el Homo Sapiens. Antes bien--y la fuerza de la palabra kierkegaardiana compele de nuevo-- la ironía "knows itself to be in possession of the power to begin from the beginning wherever he pleases, for nothing in the past is binding upon it".<sup>53</sup>

Pudiera pensarse que al recurrir a la ironía kierkegaardiana como modo de consumación estético-poética dejamos de lado la dilucidación clara de una tesis o la moral subyacente en la demostración dramática. Si lo hacemos así es porque estamos convencidos de que tanto esa tesis como su demostración van mucho más allá de un relativismo superficial y porque el agente principal de tal demostración es el lector. Es indudable que la impresión final no es el resultado de una analogía simétrica entre dos tipos de moralidad, dos tribus o dos culturas. The Inheritors fuerza al lector a explorar

53. Ibídem, p. 296. Si el gimmick goldiano reflejado en esta novela suscita interrogantes que parecen insolubles por la vía de la inclusión del caso general en el particular, o de la simetría alegórica, justo es que recurramos a la virtualidad liberadora de la ironía tan competentemente explorada por Kierkegaard: liberación de relativismo histórico, de demandas emotivas, de condenaciones morales y de responsabilidades exclusivamente racionales.



las paradojas que acompañan a toda formación de categorías conceptuales, prejuicios y actitudes; y en este caso nada importa tanto como transcender, irónicamente, las situaciones concretas que obstaculizan el proceso epistemológico del lector. No puede hablarse de componentes culturales en términos concretos, de valores y normas definitivas, ni de mitos impercederos. Estamos más bien ante un tipo de ironía ficcional que sigue una teleología de interiorización y desmitologización. Si seguimos construyendo ficciones sobre nuevos instrumentos conceptuales no haremos más que manipular un caso limitado dentro de un catálogo infinito de posibilidades. Es preferible adoptar un modo de visión irónica que cubra, sub specie ironiæ, la totalidad de las existencias humanas. Así cada situación se justifica como modo de búsqueda y The Inheritors como proceso de reconciliación de visiones opuestas dentro de esa búsqueda. Y eso es ironía.

P I N C H E R   M A R T I N

( 1956 )

### III. LA AGONIA DE PINCHER MARTIN

#### 1.- "In my end is my beginning."

Pincher Martin ha pasado al historial de la nove-  
lística goldiana como la obra en la que su autor no tuvo es-  
crúpulo alguno en llevar la experimentación técnica hasta  
sus últimas consecuencias. "¿Cuántos diablillos pueden bai-  
lar en la punta de un alfiler?", se pregunta Louis Macneice  
al explorar la superficie necrófila de la roca de Pincher  
Martin.<sup>1</sup> Infinitos, podría contestar el lector. Uno y sólo-  
mente uno, matizaría categóricamente el entendido en cuestio-  
nes teológicas. Y ¿cuántas agonías, y cuántas muertes y  
cuántos Pinchers acaparan la atención del lector? Dos, evi-  
dentemente, una física y otra espiritual, un Pincher real y  
otro fantástico, una agonía súbita y otra interminable. La  
edición americana de la novela explicitó el número: The Two  
Deaths of Christopher Martin. Pero este título, por excesi-  
vamente explícito e inexacto, no le agradó a Golding. En esta  
novela era imprescindible la "precisión", el respeto a los  
planes de la paternidad, pues existía un proyecto muy claro  
y objetivo:

Now here is going to be a novel, it's going to  
be a blow on behalf of the ordinary universe, which  
I think on the whole likely to be the right one, and  
I'm going to write it so vividly and accurately and

1. Ver Louis Macneice, Varieties of Parables, Cambridge Uni-  
versity Press, 1965, pp. 150-151.

with such an exact program that nobody can possibly mistake exactly what I mean . 2

Lamentablemente ha sido difícil--¡y es difícil!-- advertir este proyecto sin tener en cuenta las preguntas antes enunciadas y sin pasar por una experiencia de lectura extremadamente agónica. La descripción, el artefacto formal, la virtuosidad técnica, la lucha de Pincher e incluso sus "muertes" son reconocibles; pero, el programa?, el por qué ideológico?, el tema?, el sentido último de tanta lucha agonizante? Con Hilary Cork debemos preguntarnos si Golding no se propuso crear ya desde las primeras páginas un verdadero "tour-de-force" en vez de una obra maestra.<sup>3</sup> Y si a fin de cuentas también Pincher Martin alcanza categoría de obra maestra. ¿No será, pensamos, en razón de haber sabido hacer imperceptible su programa, en razón de haber sabido perseguir la rigurosidad ideológica a través de golpes de virtuosismo técnico?

Es obvio que, como observa Irving H. Buchen, la clase de virtuosismo artístico envuelto en la experimentación novelística reside en el acierto en manipular la fecundidad creadora.<sup>4</sup> Esta manipulación está a expensas, en la mayoría de los casos, del vaivén producido por la escasez o exuberancia de esa fecundidad. A este respecto Lord of the Flies, The Inheritors y Pincher Martin componen una auténtica trilogía sobresaliente, no tanto por sus afinidades formales o

2. En "The Meaning of it All", Books and Bookmen, V, Octubre 1959, p. 10.

3. Hilary Cork, "The Maggot and the Chinaman", Encounter, Febrero 1957, p.80

4. Cf. su "The Aesthetics of the Supra-Novel", en The Theory of the Novel: New Essays, ed. por John Halperin, Oxford University Press, 1974, p. 99.

por su complementaridad temática cuanto por las posibilidades residuales que cada una de ellas ha ido engendrando. Golding ha confesado--sin duda teniendo muy presente a Ballentyne (The Coral Island), a Conrad y a Ford Madox Hueffer (The Inheritors, an Extravagant Story) y a "Tarrail" (Pincher Martin, O.D.)--que no comprende cómo pueden escribirse dos novelas similares, una basada en la otra. Sólo un nuevo punto de vista, un cambio radical de perspectiva o una necesidad de tipo ético pueden justificar la aparición de una obra aparentemente afín. El motivo correctivo, en Golding de marcado cariz ético, puede muy bien añadirse a los explorados por Harold Bloom en su The Anxiety of Influence como subyacente en el movimiento antitético de "Tessera".<sup>5</sup> Mas la "angustia de la influencia" llega a su culmen no a través del retorno de los antepasados muertos (apophrades) en la figura del efebo sino en la elevación de éste al dominio definitivo de la paternidad. Y en este sentido la "influencia" se compone de sucesivas exclusiones y repeticiones, de redundancias y de ecos cada vez más intensos y definitivos. Así es justo reconocer que entre el cúmulo de posibilidades creadoras presentadas ante el Golding innovador de Pincher Martin juega un papel fundamental tanto las posibilidades insinuadas por las dos novelas anteriores como las dejadas de lado. Como afirma Irving H. Buchen, "the road not taken is always there to be taken or again deferred".<sup>6</sup>

De entre las posibilidades ya exploradas por Golding en las novelas anteriores existe una que al reelaborarla hasta

5. Harold Bloom, The Anxiety of Influence, Oxford University Press, 1973, Capítulo III.

6. Ver su artículo citado, loc. cit.

el máximo explica en parte el por qué del virtuosismo técnico y de las dificultades de comprensión del proyecto novelado. Nos referimos a la situación límite en que echan raíces cada una de las tres primeras novelas de William Golding. Cada una de estas situaciones sirve de marco hipotético para observar y analizar la condición humana de un modo cada vez más cercano y esencial. En Lord of the Flies la ruptura traumática manifestada principalmente en el accidente aéreo, el aislamiento en la isla paradisíaca y la ausencia del adulto, permite al lector acceder de un modo predominantemente dramático a las raíces instintivas de esa condición. En The Inheritors, la ruptura histórica y el contraste entre las dos tribus primitivas posibilitan un modo epistemológico del reconocimiento de la naturaleza humana. El aislamiento en ambos casos cerca narrativamente esa observación manteniendo distante al lector y posibilitando una construcción fabulada netamente analógica. El intento de simplificar y de presentar al desnudo la condición humana obligó a Golding a buscar una "situación límite" de la que el lector saliera a salvo sin comprometer seriamente su compleja realidad social. La eficacia de esa situación parecía residir en servir de elemento reductor y en puente analógico de dos experiencias. Pincher Martin, por el contrario, ata los cabos de la analogía presentando la situación límite por excelencia, adoptando un método de observación más directo, universal y efectivo: la misma pantalla de la muerte. Al hacer esto es capaz de explotar profunda y exhaustivamente la virtualidad analógica derivada de unas constantes universales de identidad. Ante la muerte no cuentan las perspectivas históricas, la división entre lo real y lo ficticio, el desajuste entre

tipo y antitipo o la falta de correspondencia entre rasgos caracteriológicos. Sea cual fuere el programa a llevar a cabo, el objetivo ha de ser decididamente metafísico. La analogía no se establece entre un término incluyente y otro incluido, entre un caso específico y otro general, entre el niño y el adulto, entre el hombre prehistórico y el heredero o entre la realidad social y la problemática personal. La muerte es pantalla de proyección del hombre "qua homo".

Elegir esta situación extrema como punto de partida para una visión que ya ha tratado de perfilar Golding en sus novelas anteriores, trae consigo riesgos enormes, limitaciones tiránicas de tipo formal que son difíciles de percibir como resultado o como causa de un puro virtuosismo técnico. Mas en este caso, como hace notar Michael Quinn, la misma limitación puede transformarse en ventaja al obligar a Golding a adentrarse directamente en las simas más profundas del hombre, en el alma de un individuo.<sup>7</sup> Queda por averiguar, no obstante, si la exactitud programática del proyecto goldiano no ha tenido que rendirse ante la realidad innegable de que toda experimentación es a fin de cuentas una solución temporal para un problema permanente. La trayectoria que ha seguido la elaboración de la situación límite en Pincher Martin pone en evidencia que la fecundidad creadora ha llegado a dar razón de la innovación técnica. Nuevamente, por ejemplo, repitió Golding un truco similar al que puso punto final a las novelas precedentes. Al final de Pincher

---

7. Michael Quinn, "An Unheroic Hero: William Golding's Pincher Martin", Critical Quarterly, Vol. 4, Otoño 1962, p. 248.

Martin oímos de labios de Mr. Davidson que Pincher no tuvo tiempo de quitarse las botas y que por lo tanto murió en las primeras páginas de la obra. Todo lo que hemos estado leyendo, toda la lucha desesperada por sobrevivir ha sido un recuerdo de sus experiencias postmortem. El truco, más decisivo que en las novelas anteriores, ha llegado a ser más controversial y debe hacernos pensar en las paradojas que lleva consigo toda innovación. Para la comprensión de Pincher Martin es más fundamental de lo que pueda parecer, y nosotros lo concedemos más eficacia como elemento clarificador de las expectativas de lectura que como obstáculo de las mismas. De momento baste señalar que en Pincher Martin, a diferencia de la dos obras anteriores, leer significa sobre todo "descubrir" (descubrimiento a veces agonizante) y que en medio de la experiencia alucinante de un naufragio como escenario de la búsqueda metafísica necesitamos alguna señalización, incluso alguna premisa teológica. No importa mucho, evidentemente, saber con exactitud cuándo y dónde empieza la muerte de Pincher, cuándo cesa su sufrimiento físico y se inicia el sufrimiento purgatorial o quién es la divinidad que le aniquila. Mas para el lector temeroso y desconocedor de alucinaciones escatológicas viene bien una delimitación temporal como la indicada en la última línea de la novela. Golding, por su parte, no tocaría esa línea aunque trataran de convencerle de que el programa ideológico se mantiene incólume con el artefacto metafórico sustentante.<sup>8</sup> Las razones pueden supo-

---

8. Así lo ha declarado Golding a Jack I. Biles. La razón que da puede interpretarse como signo de testarudez, pero conocidas las aclaraciones previas sobre el papel de Nathaniel en esta novela es lógico que se aferre a un punto de



nerse: Golding cuenta con lectores que posean una dosis mínima de teología, con lectores capaces de distinguir una historia de aventuras de una épica purgatorial o con lectores que, aun ignorando los misterios del más allá, acepten la plausibilidad imaginativa de una experiencia que consiste en la extinción de todo lo que algunos moralistas llamarían "sobras", acumulación de un mal cualitativamente imaginable. Para estos dos tipos de lectores el truco final crea efectos distintos y reversibles: para el creyente confirma y completa el cúmulo de expectativas que ha ido formando; para el no creyente aguijonea, contradice y sacude esas expectativas forzándolo a un revisionismo a conciencia, no sólo de los porqués de esa innovación técnica aparentemente inapropiada, sino de las implicaciones metafísicas que la han motivado.<sup>9</sup>

Tomando este truco final como un punto de partida de relectura, Pincher Martin hace recuperar perspectivas que se han ido perdiendo al seguir convencionalmente el trayecto supuesto por la lucha en el mar. Más aún, el hecho de ser sorprendido el lector por el descubrimiento de que Pincher no tuvo tiempo de arrojar las botas al agua, impone limita-

---

vista teológicamente específico: "Well, you see," afirma Golding respondiendo a la pregunta de si cambiaría la última línea de la novela, "that is asking me to take something that was stood on its head and put it the right way up again. The whole point of the book is that it was stood on its head... No, I wouldn't change the ending." Cf. Jack I. Biles, Talk: Conversations with William Golding, ed. cit. pp. 70-71.

9. La siguiente declaración goldiana debe hacer pensar a más de un lector: "... Pincher Martin is a book in which, once you start with a basic premise, there is really nothing which is irrelevant, and the difficulty becomes one of choice--or of one's selection if you want--not one of discovery". Ver la entrevista con Jack I. Biles aquí mismo citada, p. 68. Creemos que la premisa a la que se refiere Golding trata del presupuesto evidente de que Pincher Martin narra una experien-

ciones espaciotemporales a una experiencia que hasta entonces se había venido leyendo como intemporal y a la luz de recuerdos, reviviscencias, alucinaciones y procesos inconscientes del "ego" de Pincher. La situación límite logra así una concentración máxima, a tono con la profundidad metafísica que Golding ha pretendido conferir a esa experiencia. Esta barrera temporal puede provocar, no obstante, un sinnúmero de problemas formales. Mediante la revelación final el lector vuelve insensiblemente a las escenas iniciales de la lucha real de Pincher y "encierra" y concentra toda la experiencia purgatorial en unos instantes que muy bien pueden coincidir con las ráfagas conscientes del momento real de la muerte. Es decir, la experiencia purgatorial puede entenderse como una filmación "au ralenti" de los instantes de hiperconsciencia que acompañan a los segundos de ruptura definitiva de la consciencia. No existe aparentemente ninguna contradicción en este modo de concebir y de concentrar la experiencia narrada, siempre y cuando se tenga en cuenta que el esquema conceptual que unifica las imágenes de esos momentos trasciende la mera inevitabilidad que suelen presentar esas mismas imágenes en estados de alteración e hiperactividad consciente durante la muerte. El esquema conceptual ensambla imágenes y episodios de acuerdo con un cometido metafísico muy definido que puede, pero que no tiene por qué coincidir, con la sicología de la muerte. Por otro lado, es claro que Pincher Martín no presenta una

cía purgatorial. Las expectativas creadas por las posibilidades de sobrevivencia deben dar paso al convencimiento de que Pincher está purgando lentamente actos y experiencias hechas en su vida real. El camino está, pues, trazado: la destrucción del "ego" de Pincher canaliza las ilusiones de sobrevivencia como proceso de lucha espiritual.

lucha por sobrevivir en cuanto tal y que adopta una estrategia alegórica.

Es incuestionable que Pincher Martin no facilita una lectura en dos tiempos (real y postmortem), a dos niveles (real y alegórico) y de dos aventuras (muerte real y muerte espiritual). Escindir esta novela en dos unidades y dos tiempos narrativos equivaldría a destruir una experiencia intensamente concentrada y estructurada como unidad indivisible. Y esta indivisibilidad no nace solamente del paréntesis temporal que conceden los dos extremos, principio y fin. Una segunda lectura de Pincher Martin nos convence de que, aunque conozcamos que Pincher no tuvo tiempo de arrojar las botas y que por ello tenemos ante nosotros el cadáver de un naufrago, la ilusión del sobrevivir heroico es inseparable de la irreversibilidad del enfrentamiento espiritual. El paso de la muerte física de Pincher a su lucha espiritual en la roca es imperceptible y la recogida de su cadáver no extraña al ser leída después de su destrucción espiritual. En ambos casos percibimos que los dos extremos no son solamente límites reales de una misma experiencia, sino marco formal de una lucha postmortem que traspasa la capacidad combativa del sobrevivir contra el límite biológico de la vida orgánica. La unidad, la concentración y la indivisibilidad narrativas provienen de un intento por auscultar analógicamente la experiencia de la muerte como límite metafísico. Si el "gimmick" parece dificultar la percepción de las coordenadas espaciotemporales del todo narrativo, a la larga revalida ese todo como proyecto integral de "grenzsituation", o situación límite.

Indudablemente, el hecho de enmarcar esta experiencia entre dos momentos reales--el de la muerte y el de la recogida del cadáver--contribuye a reparar en la virtualidad "compresiva" y "expansiva" de los instantes que preceden y siguen al momento mismo de la muerte. Varios críticos goldianos han buscado casos análogos al de Pincher Martin en la ficción moderna. Bernard S. Oldsey y Stanley Weintraub, por ejemplo, tan atentos siempre a todo tipo de reverberaciones literarias, traen a cuento la historia de Ambrose Bierce "An Occurrence at Owl Creek", afinidad ya sugerida por Peter Green.<sup>10</sup> En esta historia la conciencia postmortem hace pasar al lector de un presente dramático a otro, transición en la que se puede comprobar cómo en las fracciones de segundo que duró la muerte de Peyton Farquhar, el protagonista, los "flashbacks" recrean su escapada milagrosa de la horca, el paso del río en medio de una salva de metralla y la llegada a los brazos de su mujer. Todavía más sobresaliente es el caso de "The Snows of Kilimanjaro" de Hemingway, resaltado también por varios autores y analizado cuidadosamente por John Crane.<sup>11</sup> A través de esta historia de Hemingway, John Crane observa varios rasgos que pueden considerarse paradigmáticos de la experiencia postmortem en cuanto experiencia narrativamente autónoma: intento de imponer el moribundo

10. Cf. Peter Green, op. cit., p. 49 y Bernard S. Oldsey y Stanley Weintraub, The Art of William Golding, ed. cit., pp. 76-78.

11. Ver su "Crossing the Bar Twice: Post Mortem Consciousness in Bierce, Hemingway and Golding", en Studies in Short Fiction, Vol. 6, 1969, pp. 361-376. Casos análogos a los analizados por John Crane encontramos en Johnson over Jordan de J.B. Priestley, con énfasis en las escenas del juicio del alma (ya señalado por J. Dierickx en "Le thème de la chute dans les romans de William Golding", Etudes Anglaises,

su propia norma sobre un orden universal inevitable, intensificación hipersensitiva de la conciencia, rechace del hecho inapelable de la extinción en favor de un curso de acontecimientos aparentemente más ideal y muerte en el instante más claro, más real, más fantástico y placentero del combate final. "The Snows of Kilimanjaro" introduce una variante en la articulación de la experiencia postmortem que no hemos de dejar de lado al iniciar la lectura de Pincher Martin. Se trata de la fusión de la conciencia postmortem con los instantes anteriores y posteriores a la muerte, de modo que los recuerdos y reviviscencias presentan un esquema que, aunque fijado y delimitado temporalmente, se sustenta por sí mismo, creando una visión de inmortalidad única. Muy otra es la visión producida por los "flashbacks" de Pincher Martin, como veremos, aunque esta fusión nos parece insustituible para la construcción de la experiencia como un todo narrable. La articulación de un bloque novelado en torno a los varios momentos de conciencia postmortem señalados por John Crane presenta en Pincher Martin rasgos muy propios. El hecho más destacable, sin duda, es la duración de este modo de conciencia. De cinco páginas en Bierce y dos en Hemingway pasamos a doscientas en la novela goldiana. Partiendo del hecho incuestionable de que estamos ante un caso de muerte súbita--Pincher fue lanzado desde la cubierta del barco y no tuvo tiempo ni de quitarse las botas--resulta arriesgado sincronizar la experiencia postmortem con los momentos de su sobrevivir en

el agua y en la roca. Cualquier hipótesis por explicar esta duración en términos extraficcionales puede echar mano de los últimos descubrimientos de "zanatología" y comprobar cómo es posible descubrir el funcionamiento de un algo en el yo del muerto que manifieste la alteración de un modo de consciencia idéntica a la revelada en los últimos instantes de la muerte.<sup>12</sup> Pincher Martín no especifica cuál es la naturaleza del "centro" que controla la actividad de este nuevo modo de consciencia, mas es evidente que su asentamiento en el nuevo "ego" construido no es concebible sin un pasado en el que echó raíces y del que posiblemente sobrevive.<sup>13</sup> Lo cierto es que la lucha acuática por sobrevivir acompasa la experiencia postmortem y si no es imprescindible buscar un "nexo" causal y temporal entre ambas sí es legítimo simultanearlas y ficcionalizar una en términos de la otra. Por otra parte, los momentos del naufragio, como hace notar John Crane, se prestan mejor que el lazo escurridizo de una horca o el estallido de los pulmones para "extender" la experiencia durante lapsos más largos que los otorgados por Bierce (varias horas en un

12. Ver Thomas R. Tietze, "Some Perspectives on Survival", en Frontiers of Consciousness, ed. por John White, New York, The Julian Press, pp. 337-339.

13. Identificar este "centro" con el alma supondría postular una experiencia purgatorial difícil de entender en términos específicamente cristianos. Concretamente, un lector católico no podría compaginar el marco de libre albedrío que define y subraya la actividad del centro de Pincher con el estado de "necesidad" y de esperanza en el cielo que es propio del purgatorio en la concepción católica. Tanto la expresión "centro" como la de "ravenous ego", esta última preferida por Golding, son explicables desde el punto de vista de una fenomenología y sicología existencialistas. Se concibe, pues, que Juliet Mitchell, entre otros, haya visto en la lucha purgatorial del centro no una experiencia purgatorial sino la representación del juicio mismo en la hora de la muerte, juicio expresado como combate entre las fuerzas instintivas de

segundo) y Hemingway (todo un viaje en avión) a sus protagonistas. No cabe duda de que los pocos segundos que pasa Pincher hundiéndose y retorciéndose debajo del agua es tiempo suficiente para comprimir imaginativamente una experiencia postmortem que va a durar una semana entera. En este caso, el único efecto que produciría el descubrimiento de la última línea de la novela sería el de transformar el carácter expansivo de nuestra lectura en "reductivo", no anulándola sino encajándola y circunscribiéndola de acuerdo con las sincronizaciones e interpolaciones de los recuerdos e imágenes previas. Este encaje es, sin embargo, difícil de percibir. La concentración lograda es tal que no tiene sentido trazar un eje vertical en la página dos separando nuestras expectativas, ilusiones o presentimientos por un antes y un después, por una muerte física y una aniquilación metafísica o por unos episodios verificables y otros no. La experiencia de la lectura se guía sobre todo por horizontes retrospectivos y anticipatorios que cada momento presente va engendrando, de modo que el instante preciso de la muerte o el punto final de la novela hacen de núcleos de concentración y de clarificación de tales horizontes.

Si en nuestra lectura de Pincher Martin el hecho de conocer que el protagonista murió al principio permite hablar de expansión, compresión, sincronización y reducción de la experiencia purgatorial ello es debido a que las cate-

---

preservación y el ofrecimiento magnánimo de una redención posible. Es esta una tesis digna de ser tomada en cuenta y que a la par que da una solución para la sincronización de la experiencia postmortem no invalida la posibilidad de un lapso purgatorial que sería más intensivo que el que estamos acostumbrados a imaginar. Cf. Juliet Mitchell, op. cit., p. 67.

gorías espaciotemporales que enmarcan nuestras expectativas y en las que se apoyan las nociones de "vida", "muerte" y "sobrevivencia" son sometidas a unas modificaciones que favorecen el tipo de ajuste existencial y fenomenológico exigido por el programa y la visión goldiana. Dentro de este programa hemos de destacar una premisa que podría enunciarse en términos teológicos y que, en nuestra opinión, da razón de las modificaciones de las perspectivas temporales que confinan la experiencia narrada apuntando al mismo tiempo a una valoración de tipo ético. La premisa la introdujo Frank Kermode en el diálogo siguiente:

Golding: My point is really this you see: that you meet a Christian--he thinks that when he dies that he will either have devils with three-pronged forks and forked tails or angels with wings and palms. If you're not a Christian and die, then if the universe is as the Christian sees it, you will go either to heaven or hell or purgatory. But your purgatory or your heaven or your hell won't have the Christian attributes.  
Kermode: No. They'll be things that you make yourself.

Golding: They'll be things that you make yourself, that's all there is to it (subrayado nuestro). And that Pincher was a Pincher... 14

Está claro. La unidad monolítica de Pincher Martin no proviene del conflicto de perspectivas temporales suscitadas por la muerte como fenómeno de ruptura orgánica. El centro de gravedad de esta concentración proviene de la supuesta identidad ética entre el Pincher vivo y el Pincher muerto. Y esta identidad se apoya en una premisa tan elemental como ortodoxa en el campo de la teología cristiana. La experien-

14. Ver "The Meaning of it All", ed. cit., loc. cit.



cia purgatorial es sobre todo y por encima de todo "purificación" del alma culpable, de lo que uno ha hecho o dejado de hacer. Los demás atributos--¡si atributos pudieran llamarse!--pertenecen al historial popular y fictivo-fantástico de concepciones trasnochadas. Respecto a este principio de identificación ético-ontológica, la muerte biológica pasa a segundo plano. Más que ante una barrera infranqueable estamos ante una pantalla que proyecta dos caras del mismo Pincher.

Efectivamente, la afirmación de una identidad moral como soporte de la experiencia purgatorial de Pincher Martin obliga a tomar las perspectivas temporales del hecho de la muerte y de la recogida del cadáver como puros marcos de referencia real de un sentido espiritual que incluye las paradojas y limitaciones de un acercamiento enteramente racionalista al problema de la purificación purgatorial. En una palabra, la condición básica para entender la experiencia del más allá consiste en romper las barreras de la temporalidad desconectando los momentos purgatoriales del enmarcamiento meramente empírico. Un segundo, un minuto, una hora, siete días ¿qué sentido tienen como marco de referencia temporal de una experiencia intemporal? La inconsecuencia de una recogida "narrativa" del cadáver después de la muerte espiritual sólo la percibe como tal quien pretenda cronometrar una experiencia purgatorial. Y por otro lado, la incongruencia entre dos agonías descritas con un mismo patrón realista sólo alarmaría a algún visionario o a alguna alma aparecida. ¿Cómo será la experiencia del más allá? Esta es la cuestión que plantea Mr. Campbell al recoger el cadáver de Pincher:

"The harvest. The sad harvest. You know nothing of my--shall I say--official beliefs, Mr. Davidson;

but living for all these days next to that poor derelict-Mr. Davidson. Would you say there was any\_ surviving? Or is that all? Like the lean-to?  
 "If you're worried about Martin--whether he suffered or not--" 15

Naturalmente, Mr. Davidson tiene en los labios la respuesta del lector racionalista, la del que ha medido y calibrado el sobrevivir temporal de Martin, los instantes exactos de su agonía. En este caso no habrá que preocuparse.

"Mr. Campbell sighed."  
 "Aye", he said, "I meant just that."  
 "Then don't worry about him. You saw the body. He didn't even have time to kick off his seaboots."

Esta conclusión parodia perfectamente el alcance de los dos modos de lectura que pueden haber ido coexistiendo a través de la novela. Mr. Campbell y el Dr. Davidson hablan dos lenguajes distintos. Uno habla de un "sobrevivir" de acuerdo con la creencia en el más allá y de un sufrimiento que no tiene nada que ver con el corporal y que no logra entender el Dr. Davidson. Con éste, por otro lado, se alinearían aquellos lectores que han sido presa de un cronometraje de la aventura real y de las contradicciones temporales. En este caso la respuesta del Dr. Davidson es lógica y exacta. El truco de las botas sólo será truco, pues, para quien mida una lucha purgatorial con el "patrón" tiempo de la agonía real. Como en Lord of the Flies y en The Inheritors el truco pone a prueba la capacidad de participación del lector y limita los criterios de tal actividad. El lector que más problemas encuentra es, sin duda, el que, como Mr. Davidson,

---

15. William Golding, Pincher Martin, London, Faber and Faber, 1956, p. 208. Todas las citas comprendidas en este estudio remiten a esta edición y su paginación irá entre paréntesis.

descarta la posibilidad de una experiencia relatada que traspasa las fronteras de la misma muerte. Ya Golding lamentó que las falacias de una lectura racional impidieran una comprensión exacta de Pincher Martin:

I think it was a miscalculation on my part of the degree to which people were going to go along with me on this one, of the degree to which they would take it as a straight adventure story. 16

Esta última afirmación facilita la demarcación del modo de lectura que estamos postulando. Evidentemente, no todo lector ve en Pincher Martin una experiencia purgatorial consistente en la lucha y aniquilación de la identidad moral de Pincher. Para muchos lectores se trata de una historia de aventuras, de una aventura por sobrevivir en una roca, y la insinuación o afirmación de un sentido espiritual contradice palpablemente esta aventura. No se ve que se pueda hablar de metamorfosis de un sentido en otro, sino más bien de realidades paralelas; y en este caso es preciso tener en cuenta las estrategias analógicas que reajustan ambos sentidos y aventurar una interpretación decididamente anagógica. Sin embargo, una lectura corrida de Pincher Martin es suficiente para percibir que el "grado" al que alude Golding no implica necesariamente una demarcación explícita de un sentido analógico que suplanta ostensiblemente la significación de la historia del sobrevivir real de Pincher, sino que en el transcurso de la lectura ambos sentidos van componiendo horizontes de correspondencias significativas que es preciso entrever desde los comienzos mismos de la obra. Es cierto

---

16. Cf. Jack I. Biles, op. cit. loc. cit.

que al final emergen significados no presentidos en la lectura de las primeras páginas y distintos de los que parecían implicar los episodios iniciales, mas la llegada a una conclusión en la que el lector reexamina toda la actividad previa de la lectura obliga a concebir esos episodios iniciales como trampolines para las nuevas y sucesivas modificaciones del sentido. Por ello es justo hablar de la revelación final como de cierre de un proceso enteramente análogo al de la "reducción fenomenológica".

Por "reducción fenomenológica", método por excelencia de la fenomenología, hemos de entender con Husserl el modo descriptivo de desvelar el yo (por esto llamado también transcendental) a través del paso de una actitud no reflexiva a otra reflexiva. Al realizar esta transición de actitud enmarcamos como entre paréntesis el mundo objetivo, suspendemos e invalidamos todo compromiso y apego o entrega (*Stellungnahmen*) para con los objetos experimentados.<sup>17</sup> Esta suspensión ordenada hacia una adopción de imparcialidad, de objetividad y de desapego crítico sólo afecta al detenimiento del juicio crítico sobre la realidad o validez de lo experimentado y es tanto más significativa cuanto que esa realidad experimentada no está exenta del influjo de la subjetividad, de los propios deseos, de la imaginación y de la fantasía. En el caso de Pincher Martin --realidad enteramente fictiva o si queremos "objeto intencional intersubjetivo, como diría Roman Ingarden-- la suspensión crítica adquiere rasgos afines a los de la "suspension of disbelief" coleridgeana. A primera vista el gimmic

---

17. Cf. Richard Schmitt, "Husserl's Transcendental-Phenomenological Reduction", en Phenomenology: The Philosophy of Edmund Husserl and Its Interpretation, ed. por Joseph J. Kockelmans, New York, Anchor Books, 1967, p.59.

final parece limitar esta suspensión dentro de los confines espacio-temporales del proceso psicológico de la muerte narrada, mas no debemos olvidar que es la existencia empírica del lector la que de hecho se halla como desconectada y que la llegada a un descubrimiento como el del Dr. Davidson provoca simultáneamente ambas modificaciones. A la vez que se cae en la cuenta de la relevancia o irrelevancia de la realidad experimentada cesa nuestra suspensión como lector consciente y participante. Por lo que respecta a la suspensión de la existencia espacio-temporal del proceso de sobrevivencia, se observa también en esos momentos cómo se realiza una neutralización de las perspectivas temporales que el conocimiento o el desconocimiento de la muerte física de Pincher hayan podido ocasionar en el lector, es decir, la de su supervivencia real (persistente para muchos lectores a través de toda la lectura) y la de su contrapartida fantástica y analógica para aquellos que la leen como experiencia postmortem. Es innegable que en el primer caso la desconexión final que presenta el gimmick se presenta como término de ruptura de un proceso marcadamente prospectivo, mientras que en el segundo predomina el movimiento regresivo y retrospectivo.

Si llegar a una actitud reflexiva vía reducción fenomenológica nos parece importante se debe sobre todo al hecho de que la ficción de una situación límite como la presentada por Pincher Martín no puede por menos que traslucir un modo de consciencia que sobrepasa los límites de la actualidad y del contenido de los momentos dados de la situación narrada, es decir, del momento mismo de la agonía de Pincher y de su muerte. Todo lector es consciente de que en unas pá-

ginas de una novela, por más distorsiones formales o asincronizaciones que contengan, no cabe la totalidad de la existencia humana. Las obras más gigantescas y renombradas de la historia literaria de la humanidad, —traigamos a cuento la Odisea, la Divina Comedia, Don Quijote o Ulises— han pretendido romper contra la tiranía de los límites recurriendo a las aguas de la "emulatio" y la "similitudo", ya sea en forma de parodia, alegoría o fábula. Es preciso darse cuenta de que la situación límite de Pincher Martin es un punto de apoyo infinitesimal de la totalidad de la existencia, niquiera mesurable como experiencia real y que Golding trata de condensar en ese punto toda la existencia en forma de paisaje escatológico. No tiene sentido, pues, preguntarse por acontecimientos concretos, momentos decisivos y períodos temporales. La pregunta de Louis Mcneice ya nos lo advirtió y no es aconsejable atormentarse con cuestiones epistemológicas y metafísicas. En última instancia, si el empeño de Golding por ficcionalizar el más allá es legítimo es simplemente porque el mundo real puede ser representado "sub specie aeternitatis" (identitatis); y esta representación, como afirma Arnold Metzger, se apoya en el hecho de que las variables de la existencia reciben su sentido de ser de la totalidad indivisible, el Uno.<sup>18</sup> En la transcendencia de la variabilidad recibe explicación última una situación límite como "nexo analógico" de una ficción intemporal. Y si la muerte es pantalón de la vida, límite desde el cual nos comprendemos, hemos de hacernos

18. Arnold Metzger, Freedom and Death, traducido al inglés por Ralph Manheim, London, Human Context Books, 1973, p. 169.

a la idea de que la pantalla proyecta también unos modos de consciencia que traspasa los límites de lo actual y que se establece como distancia última, como horizonte escatológico que unifica los fragmentos dispersos y multivariados de la existencia. De la conciencia del límite, de la confrontación de lo variable con lo estable surge la unificación del contenido existencial. Como sugiere el mismo Arnold Metzger, "We understand ourselves from out of death, always in conscious or unconscious anticipating retrospect from death toward the idea of the whole, an idea that transcends our life... In the limit of vanishing life lies the radiance of the whole, of being as the totality of what is".<sup>19</sup>

Las dificultades de percibir un sentido totalizante de la existencia a través de una situación límite son aparentemente insalvables y la ficción trata de simular puentes analógicamente imaginativos que creen ilusiones de que el franqueamiento de esas barreras es posible. Uno no puede por menos que recurrir a la estructura de la novela de Pincher Martín y ver que lo que llamó Kenneth Burke "temporalización de la esencia" no es concebible sin horizontes de temporalidad, sin una escisión entre el Pincher actor y teniente de marina y el "centro" consciente, sin unos flashbacks cada vez más difuminados y un presente vívido y microscópico. Nuestra imaginación traspasa innumerables veces las fronteras de la situación límite intimidada por una sensación de irreversibilidad. Lo que hace Pincher Martín ha sido escrito en un "antes" irre recuperable. El "después", por otro lado, no tiene categoría autónoma y sólo se abre camino como haz de ilusiones

---

19. Ibídem, p. 4.

y expectativas. El sentido de totalidad y de unificación de la existencia adquiere configuraciones espaciales. No parece provenir de la adición de fragmentos vividos consecutivamente, sino de la acumulación desordenada y anárquica de los recuerdos. Pincher se hunde más y más en el abismo de un "ego" que es pura y simplemente un conglomerado de proyectos imaginados y un refugio fantástico. Si parece que avanza y que naufraga es porque la situación límite presenta oscilaciones progresivas e infinitas regresiones. Indudablemente, Golding ha escogido el camino más acertado para explorar al máximo una situación límite como paradigma de una experiencia purgatorial: la topografía del inconsciente a la sombra del dominio de la voluntad consciente. Pero ni esa voluntad ni ese inconsciente son reales. Pincher Martin es la más freudiana de las novelas de William Golding y la perspectiva espacial que ofrece se debe sin duda al despliegue fascinante de una lógica del inconsciente. No precisa el lector ninguna aparición de las almas del purgatorio para ver qué ocurre en la roca de Pincher Martin. Dante y Jerónimo Bosch le precedieron y nos mostraron el camino. Mas antes de echarse a andar será imprescindible explorar la aventura rocosa de este paisaje escatológico.



## 2.- Mímesis, la falsa roca de salvación.

¿Cómo leer el relato purgatorial de Pincher Martin? Ya hemos advertido los escollos de la experimentación técnica que encubre y formaliza el contenido metafísico de la novela. Mas no basta estar advertidos. Es necesario además disipar nuestra mente de toda bruma de falacias antimiméticas y suponer que de alguna "realidad" ha de echar mano Golding para dar expresión a esta situación límite. Y si queremos justificar este primer paso debemos empezar por admitir que "mímesis" es al mismo tiempo un modo de representación y un modo de reconocimiento mediante el que el lector garantiza y completa los criterios de verosimilitud con su propia experiencia. Esto es, la mímesis se convierte en guía de lectura y las limitaciones y contradicciones que presenta en cuanto tal son inseparables de las que la definen como modo de representación. Las dificultades de leer Pincher Martin como novela realista no deben provenir, pues, del desconocimiento de esta premisa elemental.

Es indudable que el autor de la situación ficcional límite relatada en Pincher Martin no conoce el contenido actual de los momentos de la muerte y que posiblemente (sus experiencias navales en la última guerra mundial sí llegaron al borde mismo de ella) no haya pasado por experiencias tan extremas como la aventura del naufragio de Pincher, por lo que es preciso dar crédito a la capacidad imaginativa de Golding. Tampoco, suponemos, ha pasado el lector por esos instantes. Contamos, pues, con obvias dificultades creati-

e interpretativas. Hay que ser conscientes de que reflejar miméticamente el estado alterado de una conciencia agonizante o de un superviviente es un verdadero desafío imaginativo. Si este estado se toma como pantalla de una realidad escatológica será necesario contrastar una y otra vez el negativo de las verdaderas imágenes (el significado pretendido) consigo mismas, con el andamiaje realista.

Los límites del realismo han sido ya deslindados por motivos y razones muy diversas. Como ha hecho notar Alice R. Kaminsky, "it functions like a strange, straight line in mathematics, the asymptote, which approaches but never meets the curve, destined to remain forever tangential to infinity".<sup>20</sup> Por variable que sea la realidad que nos rodea y por inexpressables que resulten los mundos incongruentes de la ficción actual, la verdad es que esa tangencialidad a la que alude Alice R. Kaminsky se mantiene constante, aun a expensas de presentar fragmentos discontinuos de la misma realidad. Una clase de barreras--las impuestas, por ejemplo, por la urgencia de la "verdad", del mensaje, del valor moral o por las mismas convenciones formales--permanece en continuo ajuste de cuentas fronterizas. Ningún lector goldiano dejará de leer Pincher Martín como alegoría por más "realismos" y realidades que afloren en el "centro" de Pincher o en la superficie microscópica de la roca. El conflicto entre forma novelística y plausibilidad y objetividad descriptivas es comprensible y contribuye a crear múltiples ilusiones de la realidad que de otro modo no sería expresable.

20. Ver Alice R. Kaminsky, "On Literary Realism", The Theory of the Novel, editada por John Halperin, ed. cit. p. 23.

La verdadera limitación que el realismo se impone a sí mismo en Pincher Martin se deriva de la inaccesibilidad de la situación límite en cuanto realidad verificable, obligando por ello al lector a prescindir de los rasgos de verosimilitud y de credibilidad de los acontecimientos en cuanto tales. Esto significa que la realidad representada en la novela importa más como experiencia imaginativamente "creada" que como reproducción fidedigna, es decir, más como elaboración fantástica de la mente agonizante de Pincher que como espejo del fenómeno real del naufragio. Este cambio supone un nuevo enfoque en el modo de leer la narrativa a la par que presenta no pocos dilemas de comprensión. Si se insiste en el aspecto creativo puede avocarse a un realismo psicológico en donde la afluencia de los procesos inconscientes, tan a flor de piel en los monólogos interiores de Pincher, darían cuenta de la inmediatez de la realidad creada por muy distorsionada que aparezca. (No debemos olvidar que durante la mayor parte de la novela contemplamos los esfuerzos de Pincher por sobrevivir y la realidad de la roca a través de un "centro" emisor y receptor de las impresiones alteradas por el estado de hipersensibilidad, de alucinaciones y de fantasías). De este modo, tanto la concentración de toda la experiencia en unos instantes de la situación límite como la expansión fantástica de esos mismos instantes recibirían una explicación convincente. Mas no cabe duda de que esa realidad se presenta al mismo tiempo como incluyente e incluida, como marco y como actividad consciente del centro, como escenario real y escenificación fantástica. Si la experiencia purgatorial es fabricada en la mente de Pincher la analogía precisa de un enmarcamiento real que haya de sacrificarse como armazón,

pues como veremos después, en su misma destrucción yace la prueba palpable de que toda la experiencia leída no se basó en leyes empíricas. En cierto modo debe afirmarse con Ian Gregor y Mark Kinkaid-Weekes que el realismo de Pincher Martin se vuelve poco a poco irónico, al acabar desvelando realidades que no pueden mantener su plausibilidad descriptiva y depender de las trampas tendidas por las perturbaciones y alucinaciones del centro manipulador.<sup>21</sup>

El primer horizonte de nuestra lectura, no obstante, es el formado por la descripción realista y vívidamente por-menorizada de la situación límite de Pincher, presentada ésta como ruptura física subsiguiente al ataque en el barco y en cuyos instantes se lleva a cabo la alteración ontológica del naufragio, así como una distorsión radical de su mundo sensorial y perceptivo. El naufragio es lo primero que acapara nuestra atención. Los gritos de "Help" y "Moth" (madre) cronometran esta ruptura, la dramatización física de la lucha desesperada contra el oleaje asfixiante, el esfuerzo titánico con el aire y el agua que queman la garganta de Pincher como piedras hirientes, mientras los chirridos de sirenas y de turbinas en cubierta corean la catástrofe. En unos momentos de lucidez indescriptible se acuerda el naufragio del salvavidas, recuerda quién es, dónde está y qué debe hacer y se dispone a flotar sobre la superficie siguiendo las instrucciones de todo naufragio: deshacerse de las botas e hinchar el neumático del salvavidas. El barco ha sido torpedeado poco antes del amanecer. Christopher Martin ve algo flotando en el agua, grita y blasfema desesperadamente pidiendo ayuda y cae

21. William Golding: A Critical Study, ed. cit. p. 124.

en la cuenta de que tiene ante sí una roca. La verosimilitud del esfuerzo frenético por llegar hasta la roca, así como las ráfagas de lucidez mental que lo acompañan encontrarían versiones idénticas en numerosos casos de naufragio. Mas no precisa casos análogos Pincher Martin.<sup>22</sup> La siguiente letanía de expresiones no compone precisamente un recitado purgatorial:

" Help! Help! "--  
 .....  
 Presently it will be daylight.  
 .....  
 I must move from one point to another.  
 .....  
 Enough to see one move ahead.  
 .....  
 Presently it will be daylight.  
 .....  
 I shall see wreckage.  
 .....  
 I won't die.  
 .....  
 I can't die.  
 Not me--  
 Precious.  
 .....  
 Think. My last chance. Think what can be done.  
 (1-18)

22. Las pesquisas por encontrar fuentes analógicas a Pincher Martin parecen centrarse en Pincher Martin. O. D. A Story of the Inner Life of the Royal Navy, una historia escrita por "Taffrail", conocido seudónimo del Comandante Taprell Darling, D. S. O., que contiene afinidades suficientes sobre el naufragio y que es posible que haya servido de soporte historiado de la narración goldiana. Este antecedente fué ya observado por Ian Blake (Notes and Queries, 207, 1962), corroborado e indagado por el mismo Ian Blake en correspondencia posterior con Golding (1966), resaltado por Jack I. Biles en sus entrevistas con el autor (1970) y reexaminado recientemente por J. S. Ryan ("The Two Pincher Martins: From Survival Adventure to Golding's Myth of Dying", English Studies, 55, No.2, Abril 1974). La influencia de esta historia es destacable sobre todo en la dramatización realista de la escena del naufragio, como lo revelan los episodios de las botas y del salvavidas, varios incidentes de la carrera naval de Pincher y otras reminiscencias. S. J. Ryan hace notar otros paralelismos que justifican el por qué de la versión goldiana a la par que sugiere una fuente inédita para la escena final de la recogida del cadáver: la historia de Wells "The Remarkable Case of Davidson's Eyes", relato en donde se ponen de manifiesto las alteraciones

Este primer horizonte de realismo se impone de tal manera desde los comienzos de la lectura que a pesar de sentirse que el modo de conciencia de Pincher ha de sufrir constantes modificaciones o que se rige por leyes no atribuibles a Pincher Martin "qua persona", la continuidad narrativa queda garantizada como esfuerzo real por sobrevivir. Más que sacudido por el golpe de la ruptura psicológica del protagonista, el lector se deja llevar por la realidad y fuerza de voluntad del naufrago, por la asombrosa persuasión --nos hacemos eco de la opinión y de la expresión de Philip Larkin-- de que esa tenacidad es propia de un hombre real en una roca real, empírica y enteramente cierta.<sup>23</sup> Más aún, la

---

visuales que producen efectos de espejismo y bilocación en el Dr. Davidson. Al parecer, el gimmick final de Pincher Martin trata de crear un efecto de perspectivas similar al utilizado por Wells con el científico Dr. Davidson. El sentido de intemporalidad y del enfrentamiento de las dos identidades de Pincher Martin--la de su pasado real y la del "ego" creado--son producidos por un recurso similar al de bilocación.

Por lo que respecta a la fascinación de la roca de Pincher Martin--bastión y fortaleza fantasmal, encarnación, producto y espejo de la identidad de su "ego"--es preciso hacer constatar también la significación de los esfuerzos y hallazgos por dar a esta roca goldiana la mayor verosimilitud posible. Wayland Young ("Letter from London", ed. cit., pp. 477-478) la identifica con Rockhall, roca situada en el Atlántico Norte, a doscientas millas de la isla de St. Kilda. Peter Green (op. cit. loc. cit.) acude a un poema de Michael Roberts, "Rockhall" para asignarla un enclave geográfico y fundamentar la experiencia heroica de Pincher. La metamorfosis de la roca en "ego" dentado puede muy bien haber sido sugerida por un pasaje del Pincher Martin O. D. de Taffrail en el que la expresión metafórica "Jaws of death" consolidaría y originaría por desplazamiento semántico uno de los núcleos metafóricos más significativos de la novela.

El lector que desee constatar un caso de naufragio similar al de Pincher puede consultar Charles Thurmond, "Last thoughts before drowning", en Confrontations of Dead: Book of Readings and A Suggested Method of Instruction, ed. por Frances C. Scott and Ruth M. Brewen, Corvallis, Oregon, Continuing Education Publications, 1970, pp. 156-168.

23. Citado en el estudio crítico de Ian Gregor y Mark Kinkead-Weekes, p. 121.

estatura épica de Pincher crece al constatar el lector que el desafío por sobrevivir parece ir dirigido también contra las premoniciones adelantadas por éste y la amenazas internas de la propia mente que pugna por desintegrarse. A primera vista, la verosimilitud de la lucha supone un reto auténtico para nuestra capacidad imaginativa que queda como mesmerizada por la panorámica de esfuerzos objetivamente innegables. De este modo poco importa que los reveses y distorsiones perceptivas provengan de causas mucho más profundas que las que deja traslucir la voluntad de Martín, que todo ese esfuerzo gigantesco sea un puro mecanismo defensivo, que las alucinaciones ocupen el lugar del sueño o que el instante de la ruptura definitiva de la conciencia haya quedado atrás. Pincher aguanta todo, se conoce a sí mismo, previene todo contraataque del enemigo, cualquier asalto por sorpresa y hasta subsana sus propios fallos y errores perceptivos. Así se afirma Pincher como una lapa en la roca. Levanta señales para que le vean los barcos y construye una pila de piedras a la que llama "enano" para señalar su presencia. Lucha alimentándose de lapas y de almejas marinas. Construye un acueducto para conducir el agua, improvisa un refugio debajo de una gran losa de roca e impone nombres a la roca de acuerdo con las necesidades y funciones que las asigna. Traza sus propios límites de subsistencia y unos planes de dominio y aguante que piensa llevar a rajatabla. Para el cumplimiento de estos planes reconstruye primeramente su propia identidad, se alienta a sí mismo y se autoidentifica al encontrar el disco de identidad. Cuando estos planes fallan, idea otros nuevos que respondan mejor a la categoría de su condición humana.

Tras comprobar la inutilidad del invento del enano como signo del rescate levanta un gigantesco S.O.S de algas marinas de modo que pueda ser visto por los aviones. Desafía a la enfermedad y al mismo delirio de la mente. Cuando la aniquilación parece más inminente se enfrenta con los mismos elementos y con una manifestación divina que parece perseguirle. En unos instantes de esfuerzo supremo logra administrarse un enema y purgar su vientre de todo el alimento tomado durante los días de lucha. En el delirio y la locura final habla con una figura vestida de marinero que lleva botas de mar y que está dispuesto a llevar a cabo la extinción definitiva. A pesar de su intento por descartar la última etapa de demencia, la manifestación divina, en forma de relámpago, acorrala al centro y aniquila el par de garras rojas que han quedado, coraza y despojo de la batalla librada. La recogida del cadáver la efectúan Campbell, nativo de las Hébridas y encargado de la costa, y el Dr. Davidson, oficial naval en misión de rescate.

La impresión de todo el que llega a esta recogida partiendo del horizonte realista de la aventura por sobrevivir es desconcertante. Por un lado el conocimiento de que Pincher no tuvo tiempo de quitarse las botas parece tirar por tierra toda una proeza épica minuciosamente detallada. Pero eso no es todo. Puede jugarse a hacer castillos en el aire una vez conocidas las infinitas posibilidades ficcionales de la situación límite, fabricar situaciones verosímiles dentro de otras inverosímiles hasta formar verdaderos laberintos fantásticos. Para ello no es preciso perder el horizonte realista ni conviene hacerlo en esta novela. No podemos olvidar que aun la misma aniquilación de Pincher es des-



crita en términos sorprendentemente realistas. Estamos todavía en la roca, en medio de una tormenta que destruye parte por parte todo el cuerpo de Pincher. Si quedamos desconcertados no es porque debamos destruir todo el edificio mimético del sobrevivir. Al fin y al cabo Golding lo hace por nosotros de un modo magistral:

The lines of absolute blackness felt forward into the rock and it proved to be as insubstantial as the painted water. Pieces went and then was no more than an island of papery stuff round the claws and everywhere there was the mode that the centre knew as nothing. (201).

No. El desconcierto no proviene de ver cómo se hace pedazos el decorado de papel azul y paisaje rocoso. El desconcierto proviene de haberse perdido el lector la representación real que ha tenido como decorado una escena muy real. Digámoslo de nuevo: la mimesis ha creado su propio marco y sus propias contradicciones, las contradicciones que permite la irrealidad de un acto inexistente y de una actividad ilusoria. Por eso es imprescindible reexaminar la narrativa y ver si en la verosimilitud de la experiencia se encubren las propias trampas de lo real.

Hay, como observan Ian Gregor y Mark Kinkead-Weekes, realismos y realismos; y existen tantas clases de realidad cuantas visiones posee y confiere el novelista, pues es éste en último término quien trata la realidad no como es sino como él quiere que sea.<sup>24</sup> Si reparamos en el tipo de visión goldiana en esta obra observamos que no trasluce

---

24. William Golding: A Critical Study, ed. cit., p. 121.

una complejidad caótica originada por el conflicto de realidades creadas sino que nace, como ha hecho notar Ralph Freedman, del enfoque consistente en el "yo" como distinto de caracteres y de objetos.<sup>25</sup> De este modo, cualquier matriz analógica que queramos trazar entre el mundo real y el del más allá debe pasar por un "centro" que los confronta, haciendo de esa confrontación un simulacro de la propia identidad del protagonista. Nada alucina tanto al lector como el comprobar que lo que considera ser en Pincher lucha contra agentes externos del sobrevivir son percepciones objetivas de un análisis obsesivo de la propia identidad. Ya hemos aludido al carácter monolítico que la identidad ética de Pincher confiere a la narrativa y ahora es el momento de entender por qué. La historia del sobrevivir de Pincher es el espejo real de una escenificación autoanalítica. La roca es importante porque el "yo" dice ser irrecognoscible. Precisamente, el realismo de Pincher Martín pasa por el tamiz de las distorsiones perceptivas e imaginativas de un modo de consciencia desconocido, por los ventanales de dos ojos que no son ojos, para volver a un "centro" que tampoco es entidad puramente mental. No es posible percibir con Pincher sin presentir que algo de la identidad perceptora está a punto de desprenderse o que se ha desprendido ya. Permanecer encerrados en ese "centro", por otro lado, equivale a dejarse alucinar por una falsa identidad, por el hipnotismo de la roca, el ritmo del oleaje o la fragmentación y descomposición orgánica del héroe. Y esto es inevitable.

---

25. Ralph Freedman, "The New Realism: The Fancy of William Golding", en Perspective, X, Verano-Otoño, 1958, p. 118.

Efectivamente, si el realismo de Pincher Martin es vehículo de reconocimiento de la identidad de Pincher, al constatar que ésta no es asignable a un sujeto estable y permanente, la plausibilidad de la aventura se convierte en una red de contradicciones "reales" que acaban tejiendo la irre realidad de esa misma aventura. De hecho Pincher Martin es obligado a admitir conscientemente que la vida en la roca no ha sido real (aunque "debe" leerse como real para lograr el "gimmick" el efecto deseado), que su empeño ha sido vano y que la experiencia está llena de agujeros, de claros que trans parentan el abismo de irre realidad. El momento clave de este reconocimiento ocurre al darse cuenta el "centro" de que la roca reproduce un diente molar que le fue extraído a Pincher hace tiempo y cuya forma atestigua una relación de extraña familiaridad. El lector, evidentemente, completa la relación metafórica con base en la descripción enteramente realista de los dos elementos, la roca y el diente. Muchas otras contradicciones, por otra parte, funcionan de la misma manera: contraponiendo la realidad viva de dos objetos que anulan la realidad del órgano perceptory produciendo en el lector el efecto querido por el autor (describir una experiencia jamás vista en términos tan reales que se llegue al final convencidos de la realidad purgatorial). Así por ejemplo, el enano se hace pedazos al apoyarse Pincher sobre él, la aguja que hiere su conciencia o las convulsiones sísmicas que engendra el globo le hacen justificar su situación real, la vida en la superficie de los ojos no está fuera sino muy dentro de sí mismo. En general la lucha dramática se libra entre dos realidades opuestas que lo son tan sólo para el cen-

tro. El lector reconocerá que entre ambas existen analogías perfectas, e incluso causalidades lógicas (si se admite la permanencia de la identidad del mal cometido) que hacen del empeño de Pincher una drama de autodecepción. La topografía de la roca es imagen fiel de la del inconsciente y la tranquilidad del mar sólo sirve para apagar el eco de los monólogos pincherianos. Sin embargo, esa aventura tan real es nuestra roca de salvación y a ella nos agarramos hasta que acaba la representación y nos damos cuenta de que aunque haya sido falsa, la realidad del "más allá" debe de tener mucho que ver con lo que hemos hecho antes de llegar a los instantes de la muerte. De lo real a lo irreal a través de lo real. Tal parece ser el lema ficcional que justifica la existencia de la aventura del náufrago Pincher.

### 3.- Epica fantástica

Si un lector perspicaz registra detenidamente las modificaciones de lectura que suscita la aventura realista de Pincher Martin desde sus primeras páginas acabará sorprendiéndose al observar que si la heroicidad de Pincher provoca admiración, la experiencia de una búsqueda frustrada y decepcionante de la identidad perdida contradice radicalmente esa heroicidad. Más aún, si toda esa épica de aguante se compone de retazos de realidades imposibles de atribuir a un sujeto reconocible y si su empeño por sobrevivir constituye de hecho una huida hacia un refugio inexistente, no deberemos extrañarnos de que la angustia, el temor y hasta el pánico vayan haciendo su aparición en ese horizonte inicial de lectura. Estamos ante una experiencia purgatorial que al ser visualizada desde el punto de vista de la muerte como situación límite engendra expectativas insospechadas. En este caso, una fenomenología de la situación límite nos revela, como lo ha demostrado acertadamente Robert Detweiler, que durante los momentos dramáticos de la ruptura definitiva se produce en el moribundo una focalización intensísima sobre el propio yo, una especie de hiperconsciencia que va más allá de los confines de ese yo y que tiende a refugiarse en la memoria.<sup>26</sup> Robert Detweiler llama a este momento "interiorización" (término acuñado en el terreno de la crítica por Georges Poulet) y es a través de él como percibe el lector en una narración de esta situación lí-

---

26. Cf. Robert Detweiler, "The Moment of Death in Modern Fiction", en Contemporary Literature, Vol.3, No.3, Verano 1972, pp. 269-293.

mite el hundimiento de la conciencia del moribundo, la búsqueda inútil de un yo huido, la erección de un andamiaje introspectivo --conciencia de auto-conciencia--y la acumulación de la experiencia pasada a través de la memoria. Mediante este proceso de interiorización, añade Detweiler, el moribundo se da cuenta de que su identidad, su yo y su conciencia no dependen de la realidad sino que sus actos--secuencia de estructuras--y retazos de memoria construyen un significado autónomo. Este mismo proceso observa John Crane en los casos de experiencias portmortem estudiados en Ambrose Bierce, Hemingway y Golding. El agonizante rechaza la actualidad de la muerte, niega la totalidad de la situación y articula otra más ideal, en consonancia con el modo de conciencia que proporcionan los recuerdos y reminiscencias de la vida pasada.<sup>27</sup>

La universalidad del proceso encuentra en la versión de Pincher Martin una de las corroboraciones más fidedignas y es preciso partir de la fenomenología del instante mismo de la muerte para entender lo que la confrontación de las dos realidades creadas en la novela no pueden revelarnos de un modo "verosímil. Tan pronto como sale de los labios de Pincher la palabra "Moth--" comienza para el lector el tiempo del montaje instrospectivo, del descubrimiento de que lo que se lee como esfuerzo titánico puede ser una retirada interminable hacia la conciencia de un centro vacío, de que el empeño es imposible porque esa actividad febril no se sostiene por sí misma. Ciertamente, la situación límite dificulta percibir la experiencia de un modo decididamente objetivo y

27. Cf. John Crane, op. cit., pp.369-370.

subjetivo, pues, como muy bien observa Detweiler, ni la objetividad de un narrador en tercera persona (objetividad imposible de verificar empíricamente) ni la subjetividad de una primera persona (¿quién puede transmitirla como vivida?) pueden dar cuenta de una experiencia que se apoya en la nada.<sup>28</sup>

Es preciso crear un centro de conciencia que permita elaborar fictivamente una metáfora de descripción fenomenológica, un juego o artificio formal que disfrace la imposibilidad de su lectura y pregone abiertamente la ironía de tener que crear la ilusión de realidad mediante el cambio de perspectivas narrativas. La metáfora que inaugura esta descripción en Pincher Martin nace de una imagen de la infancia de Pincher, una figurita oximorónica insignificante que permite existir a Pincher como centro de "conciencia" y a la novela como parodia y como ficción dentro de ficción, una respuesta adecuada a la cuestión heideggeriana " 'is this not once again that latent and nonsensical idea of a Nothing that is? ' " <sup>29</sup>

La imagen es un tarro de mermelada iluminado, casi lleno de agua, conteniendo en su interior una figurita de cristal flotando verticalmente y cuyo borde aparece cubierto por una membrana fina de goma blanca. La insignificancia oximorónica reside en el hecho de que son dos fuerzas opuestas las que balancean delicadamente a la figurita de cristal. La respuesta a la cuestión de Heidegger no es otra que una manipulación

---

28. Robert Detweiler, op. cit., p. 291.

29. Martin Heidegger, Existence and Being, introducción y análisis de Werner Brock, Chicago, Illinois, Gateway Edition, p. 333. (n.d.).

paródica:

By varying the pressure on the membrane you could do anything you liked with the glass figure which was wholly in your power. You could mutter, --sink now! And down it would go, down, down; you could steady it and relent. You could let it struggle towards the surface, give it almost a bit of air then send it steadily, slowly, remorselessly down and down. (9)

La suerte está echada. Pincher queda a merced del narrador, la ficción le concede una tregua que la realidad, la muerte y la nada no tolerarían. El primer impulso consiste en aprender las reglas del juego, volver al lenguaje de la subjetividad ("Of course. My lifebelt") y recibir el soplo de vida de su desconocido hacedor. Pincher existe, sigue viviendo; aunque sea como entidad hiperconsciente de que debe existir, como centro en perpetua huida, presionando la membrana de su propio tarro por obra y gracia de un permiso especialísimo y porque en vida fue lo que fue.

Efectivamente, Pincher inicia su experiencia purgatorial (su naufragio) como esfuerzo por mantenerse a flote, por mantener un "yo" cuya identidad se le escapa, enfrentándose a una fuerza exterior desconocida y siguiendo el modelo de la figurita de cristal. El esfuerzo por mantenerse a flote es descrito en términos de lucha tenaz contra los elementos físicos (agua, roca, fuegos, ruidos de turbinas y guijarros) y nuestra admiración por la heroicidad de Pincher va acompañada de suspense y de misterio. El equilibrio entre la presión física externa y la resistencia mental interna es tan perfecto que vemos cómo los guijarros se bambolean en la cabeza de Pincher, la mente hace ademanes de nadar, las olas



avanzan dentro del cráneo, los fuegos llenan los rincones cerebrales y un alfiler penetra a través de los ojos mentales hasta la oscuridad de su cabeza. La asimilación entre los elementos físicos y mentales se realiza a través de los miembros del cuerpo. La comunión con la materia sólida es profunda. El arco de las cejas enmarca al mar, los fuegos quedan localizados en las extremidades, los muros de la roca son tabiques faciales y nasales, los pensamientos se posan en el mecanismo de la mente como gaviotas en la roca, los guijarros substituyen a las imágenes y viceversa. Si Pincher bracea hacia la roca, el lector navega hacia el tarro iluminado a través de las mejillas y de las quijadas, o hacia el esquema blanco y negro que parece haber dibujado el equilibrio precario. Son dos fuerzas las que le mantienen suspendido, pero tan pronto como los recuerdos e imágenes interrumpen las convulsiones sísmicas de ese mundo la conciencia se revuelve entre ellos como un animal que examina su jaula insistentemente. Al principio esas imágenes son remotas, confusas e inconsecuentes. Muy pronto, sin embargo, los ojos mentales no pueden resistir el asedio de los alfilerazos que van a atravesar esa conciencia y la personalidad de Pincher deberá sortear las imágenes y recuerdos con el mismo gesto defensivo con que rechaza a los guijarros o espanta a las gaviotas fantasmales. Muy pronto el equilibrio empieza a perderse y el "gruñido" deja de existir. Hay algo que impide continuar el juego, algo que presiona la membrana hacia el abismo de la nada haciendo inútil la suspensión indefinida del "yo" inexistente:

There was at the centre of all pictures and pains and voices a fact like a bar of steel, a thing-- that which was so nakedly the centre (subrayado nuestro) of everything that it could not even examine itself. In the darkness of the skull, it existed, a darker dark, self-existent and indestructible.  
(45).

Paradójicamente, los primeros intentos de este juego de búsqueda autodirigida vienen a parar a un "centro" que se asemeja en todo el tarro de cristal. La parodia ha cambiado solamente de escenario, un escenario que es craneal, oceánico e interplanetario al mismo tiempo y en el cual flota Pincher como un cuerpo a la deriva. En este recipiente, sin embargo, el juego metafórico permite una estrategia irónica: el microcosmos contiene al macrocosmos, las fuerzas de presión no pro vienen de un agente externo que manipula caprichosamente la membrana, sino de un ritmo interior, ritmo transmitido de generación en generación, ritmo inalterable que acompasa el oleaje del mar con las irradiaciones de una conciencia a punto de dar con el vacío absoluto. Pincher queda tendido dentro de dos grietas (idos!), entre dos caras del globo, microcosmos y macrocosmos, entre la cara de la roca --negativa, incluyente, ilusoria y permisible-- y entre la cara oscura de las imágenes --incluida, apagada y distante por el momento, pero que se va a encender hasta consumir al globo--.

De nuevo la parodia, la concesión benévola del narrador, el juego de la figurita de cristal, el don de la ficción dentro de la ficción:

If he could hit some particular mode of inactive being, some subtlety of interior balance, he might be allowed by the nature of the second crevice to float, still and painless in the centre of the globe.  
(49)

La gracia le ha sido concedida. Pincher puede proseguir el juego, retirarse a la memoria y mantener allí, delicadamente, un modo de equilibrio interior propio de una existencia inactiva. ¿Qué reglas, qué leyes de gravitación y de equilibrio gobiernan este universo interplanetario del pasado?

La respuesta debe ir precedida de una pausa. Tal vez la mejor manera de adelantar una respuesta consista en relacionar y contrastar el tarro de cristal con el centro y comprobar si bajo su relación metonímica se simula un juego libre de significantes que delatan la ausencia total de una identidad y de una presencia viva y existente. Nuestra primera opción consiste en considerar esas dos imágenes como punto de origen, como centro-- el término goldiano es del todo apropiado--de la estructuración temporal que la narrativa está creando, como foco y fundamento que la equilibra y la articula limitando las posibilidades del juego a dos fuerzas contradictorias que van a jerarquizarla binariamente. La imagen de la figurita de cristal ha puesto en evidencia esta oposición implicando un antagonista, un alguien transcendente que al final de la novela revelará facetas de su actuación divina. Pero el centro posibilita un juego de significantes que no va a ser necesariamente dual, sino infinitamente plural, de ilimitados antagonistas, hasta tantos como las cosas y las entidades que han formado la arqueología del sujeto-Pincher. Si somos consecuentes con las reglas del juego que establecen estas dos imágenes nada mejor que hablar de estructuración narrativa coherente (coherencia resultante del enfrentamiento de dos fuerzas) basada en las contradicciones que engendran las múltiples substituciones de significantes en el centro.

De momento constatamos la diferencia estratégica supuesta por la relación entre estas dos imágenes iniciales articuladoras.

Al expresarnos de este modo tenemos en cuenta el efecto de desintegración que deja entrever el centro al producirse la focalización intensísima en el yo. La huida hacia la memoria proporciona al centro un campo de permutaciones ilimitadas. Mas antes de adentrarnos en ellas es preciso recorrerlo a la luz del juego inicialmente dual porque en sí mismo no es definible ni examinable. Sin duda que al lector de Pincher Martin le ofrece el centro casi doscientas páginas de actividad que va a ser reconocible bajo distintos aspectos (ético, psicológico, fenomenológico, teológico y alegórico), pero que tal vez disfrace su condición originante de "puro juego formal" como actividad narrativamente definidora de su inexistencia. Es necesario, pues, sondear esta metáfora conscientes de que en ella se libra un auténtico juego de ausencia y de presencia, por tomar la expresión derridiana. Precisamente es la concepción derridiana de "descentramiento" la que puede ayudarnos a inspeccionar profundamente las implicaciones de la metáfora en Pincher Martin.<sup>30</sup> Es indudable que ese centro indestructible e irreconocible de Pincher es una entidad vacía, producto de un juego de significantes para nosotros y para la articulación narrativa, que adquiere virtualidad de sujeto, que transporta hacia sí mismo una presencia que está fuera de él y que engendra toda la red de contradicciones que se abren camino en el nuevo modo de consciencia.

---

30. Cf. Jacques Derrida, "Structure, Sign, and Play", en The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man, ed. por Richard Macksey y Eugene Donato, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1970, p. 248.

La complejidad de esta metáfora goldiana dificulta a veces desligar este juego de significaciones de las imágenes craneales o de una entidad psicológica pseudoconsciente que aparece como suspendida desde las primeras páginas de la novela. Pero todo ello es parte del mismo juego libre de significación, y si Derrida procede desde la escritura como huella y desaparición de la presencia él mismo es consciente de que en ese centro "the repetitions, the substitutions, the transformations, and the permutations are always taken from a history of meaning (sens)--that is, a history, period--whose origin may always be revealed or whose end may always be anticipated in the form of presence."<sup>31</sup> Fuera del centro del juego está la presencia total, pues tanto dentro como fuera la indispensabilidad del sujeto es absoluta.

El hecho de que el funcionamiento de las reglas del juego postulen esta indispensabilidad del sujeto se pone de relieve al constatar el lector cómo ese centro crea un horizonte intersubjetivo de lectura. Sugerimos con esto el modo de focalizar la narrativa de Pincher Martin a partir de ese centro que sitúa al lector como receptor y hasta partícipe de la asignación de significantes. Evidentemente, son esas reglas del juego las que crean la ilusión de un sujeto provisional y reconocible por el lector, no definible en términos empíricos, ni psicológicos ni filosóficos, pero sí proyectable imaginativamente a través de un deslizamiento substitutivo de los componentes metafóricos y metonímicos. En este sentido el lector se siente como absorbido por una actividad pseudo-

---

31. *Ibidem.*

consciente proyectada por la adopción de una perspectiva narrativa que ya hace años Henry James denominó "perspectiva del centro de conciencia" (omnisciente con focalización en uno de los personajes). Más aún, la alternancia entre esta perspectiva y la de primera persona--reflejada en los monólogos interiores intercalados en la narrativa--deja entrever el carácter pronominal de los significantes que componen este juego intersubjetivo. Parece como si el centro quedara a disposición del lector para ser ocupado mediante la alternancia de estas dos perspectivas, de modo que el objeto del centro (expresado sobre todo en primera persona, "I shall live", "I am what I was.") es apropiado por el lector como un "él", mientras la descripción objetiva de aquél (la identidad del centro) encuentra en el lector resonancias de su propio yo. No es otra, de hecho, la manera en que una perspectiva como "centro-de--conciencia" llena intersubjetivamente el vacío de ese centro. El juego de substituciones pronominales no se refiere sólo a los objetos asignables y pertenecientes a ese centro (digamos "ego" en términos lacanianos), sino a las permutaciones que sufre el tratamiento del yo del lector como sujeto y como objeto.<sup>32</sup> En un sentido muy exacto ese "centro" es el foco de absorción de nuestro yo. A través de él nos situamos en Pincher Martin y proyectamos nuestras fantasías conociendo al mismo tiempo las verdaderas dimensiones de la angustia, el miedo o la admiración.

Por lo que se refiere, pues, a la estructura y perspectivas narrativas, la metáfora reviste características

---

32. Ver a este respecto el estudio de David Paul Funt, "The Question of the Subject: Lacan and Psychoanalysis", en The Psychoanalytic Review, Otoño, 1973, pp. 393-405.

formales e intersubjetivas. Y no hemos de creer que ambas sean separables ni que hayamos de dejar al autor fuera de este juego. En el narrador se esconde el autor como supremo parodista, como manipulador de unas normas que parecen responder a una idea muy clara sobre la naturaleza de la actividad del centro que es preciso compartir con Golding. Una de las obsesiones del lector de Pincher Martin consiste en averiguar qué es realmente ese centro, qué entidad mental o psíquica encubre ese juego metafórico o qué es lo que Golding ha pretendido al crear ese foco de perspectivas. Por nuestra parte ya hemos apuntado su naturaleza desde un punto de vista fenomenológico y su función narrativa como organizador de significantes. Los estudios más recientes de "zanatología" convendrían tal vez en identificarle con algún modo de hipereconciencia. Golding proporcionó ciertas claves al especificar el tipo de actividad que realiza ese centro:

The greed for life which was the mainspring of his nature forced him to refuse the selfless act of dying. He continued to exist separately in a world composed of his own murderous nature. His drowned body lies rolling in the Atlantic but the ravenous ego invents a rock for him to endure on. 33

La expresión "ravenous ego" define, sin duda, la naturaleza del mundo construido por el centro (roca metafórica en todo similar a su ego voraz); pero dada la multiplicidad de connotaciones topográficas, genéticas y psíquicas del término, éste resulta excesivamente genérico. El centro, por otra parte, aparece más como sujeto mental que como objeto o producto, aunque en las últimas etapas de la narración, una vez con-

---

33. Citado por Frank Kermode en "The Novels of William Golding", International Library Annual, III, 1961, p.22.

cluido el juego pronominal, el centro queda reducido a un conglomerado de residuos, a la actividad acumulada en él, es decir, a su "ego", espejo del yo real. Sin duda alguna la concepción más afín a la metáfora goldiana (¡y de algo más que de afinidad creemos que se trata!) que encontramos en el terreno de la fenomenología existencialista es la del "ego" sartreano, término referido a algo exclusivamente psíquico pero que se define como objeto de la consciencia y que comparte la naturaleza de ésta.<sup>34</sup> Esta noción de "consciencia", equivalente en Sartre a los conceptos de "nada" y "ser-para-sí", --y que no tenemos inconveniente en asimilar a la metáfora goldiana-- es tan sólo consciencia del objeto, consciencia translúcida de lo que es y deseo de ese objeto en cuanto carente de todo. La imagen del espejo aclara estas relaciones: el espejo contiene sólo las reflexiones de los objetos y nunca se mezcla con ellos o es ellos. Por otra parte, su actividad le define como "nada" y "como-ser-para-sí", está separada y distante del objeto, consciente de su ser sólo a través de sí misma y su actividad es aniquiladora, pues pretende identificarse substancialmente con el objeto preservando al mismo tiempo la consciencia de él, empeño de por sí totalmente imposible. Es cierto que esta actividad y este empeño

---

34. Cf. Jean-Paul Sartre, Being and Nothingness, traducido al inglés por Hazel E. Barnes, New York, Washington Square Press, 1966. A esta edición remitimos varias veces. La comprensión de las nociones básicas expuestas en este libro nos parecen fundamentales para entender Pincher Martin profundamente, sin necesidad de agigantar las implicaciones existencialistas. En alguna filosofía debe apoyarse la épica del aguante de Pincher. Lee M. Whitehead, en un artículo sugestivo, acierta a dar con concepciones clásicas, judeo-cristinas y hasta hindúes que enriquecen la lectura de la novela y no desvirtúan la fuerza trágica creada por el centro como foco y eje de la lucha purgatorial. Ver su "The Moment out of Time: Golding's Pincher Martin", Contemporary Literature, XII, 1971, pp. 18-41.



son descritos en Pincher Martin en términos de una dinámica destructiva del "ego", mas inicialmente el juego imposible es libre, pues en cuanto consciencia este ego no es objeto de determinación. Tan pronto como salen a flote los recuerdos y memorias de Pincher nos damos cuenta de que la libertad se ha perdido porque fue su ego quien le determinó para siempre. El puente semántico que establece la metáfora del tarro de cristal con la del centro nos convence de que el ego comparte la naturaleza de la consciencia, pero que el equilibrio se va a perder, ya que no hay diferencia entre ambos. El centro va a ser ocupado por Nathaniel, por Mary, por Pete, por las aventuras criminales y sexuales de Pincher, hasta destruir el empeño ilusorio e hiperconsciente de la realidad de la roca. Si parece que Pincher se suspende en equilibrio es porque crea la ilusión de poseer una identidad distinta de la de su propio yo. La afinidad entre la concepción sartreana y la metáfora del centro en Pincher Martin nos parece, pues, acertada, haciendo la salvedad, claro está, de que la relación entre esta consciencia y su objeto es en Sartre una precondición del proceso reflectivo. Partiendo del centro como foco de consciencia comprendemos que la lectura de la novela lleva consigo el reconocimiento de la participación en el proceso dialéctico creado por la ilusión de libertad que engendra la consciencia de indeterminación al inventarse el centro y por las determinaciones que impone la realidad e identificación con el objeto, es decir, con la realidad del pasado de Pincher. Ilusión y realidad no tienen otro sentido en Pincher Martin, así como la función del centro no es otra que establecer la focalización adecuada de este proceso mediante la alternancia

de perspectivas. Si además tenemos en cuenta que en esta situación límite los empeños del centro por identificarse o rechazar su ego están sujetos a una escisión temporal es fácil de prever la intensificación dramática que lleva consigo este proceso. En la punta del alfiler del sobrevivir ha colocado Golding una tragedia purgatorial que consiste ni más ni menos que en la autodestrucción del mundo que el centro ha erigido como negación del verdadero ser de Pincher. ¿Qué otro juego metafórico puede exhibir con tanta precisión el proceso de una experiencia purgatorial concebida como resistencia a la aniquilación de lo "hecho" y "dejado de hacer" durante la vida? Y ¿qué imagen más apropiada que la del centro para dejar jugar consciente e inconscientemente al lector con la figurita de cristal? Ciertamente la fuerza aniquiladora proviene de fuera y es causada por el ego voraz de Pincher, pero el centro pretende mantener el equilibrio contraponiendo por vía de negación interna otra fuerza que, ajustándonos de nuevo a la analogía de Sartre, no sería sino "the pure nihilation of the In-itself" o "like a hole of being at the heart of Being", dándonos así a entender que lo que es y lo que no es depende de la fuerza opuesta.<sup>35</sup> Es decir--trasladando la analogía al terreno moral--sólo conociendo lo que ha sido y ha

35. Jean-Paul Sartre, op. cit., pp. 785-786. El "ser-en-sí" (être-en-soi) se opone en Sartre, como ser no consciente, como plenitud y como existente, al "ser-para-sí" (être-pour-soi) o consciencia concebida como carencia de Ser, como deseo y relación del Ser y aniquilación del "ser-en-sí". Resulta sorprendente ver cómo Sartre a la hora de sintetizar la relación entre estas dos modalidades de Ser ha recurrido a una metáfora similar a la goldiana, a la de la constitución del universo atómico como base del principio de conservación de la energía. La similitud salta a la vista si resaltamos su argumentación:

hecho Pincher en su vida podremos medir la fuerza del empeño fantástico y heroico del centro. La figurita de cristal ha pasado de imagen incluyente a incluida, a flotar en el universo del globo al ritmo de las convulsiones genéticas. Y este ritmo, aunque sabemos que se inició en la oscuridad de la infancia, no ha sido alterado en su esencia. Por eso lo puede el lector seguir retrospectivamente, empezando por el último compás que marcó la escena del lanzamiento de Christopher desde el puente del barco.

El centro inicia, pues, el juego de resistencia y de autoaniquilación adoptando una estrategia de retirada a la memoria para buscar así un equilibrio interior en las imágenes más inmediatas y cercanas a la muerte física de Pincher. En el seno de este oleaje se encuentra suspendido el marinero de cristal; mas como el seno es cuna y sepultura al mismo tiempo, el centro se las arregla para flotar sobre la superficie de los instantes de la situación límite. Ahí es fácil simular el equilibrio permutando el origen y la dirección de la fuerza, anulando el antes y el después, el principio y el fin. Ahí es posible reducir la constitución cronológica del ego a puro álbum de fotografías. Ahí puede situar

---

"The For-itself is like a tiny nihilation which has its origin at the heart of Being; and this nihilation is sufficient to cause a total upheaval to happen to the In-itself. This upheaval is the world. The For-itself has no reality save that of being the nihilation of being. Its sole qualification comes to it from the fact that it is the nihilation of an individual and particular In-itself and not of a being in general. The For-itself is not nothingness in general but a particular privation; it constitutes itself as the privation of this being." (p.786)

Puede, pues, el lector de Pincher Martin substituir el concepto "For-itself" por la metáfora del centro de Pincher y avanzar por el drama existencial de la novela con claridad transparente.

se al lector en el mismísimo lugar de flotación obligada y hacerle ocupar el centro del globo hasta que el oleaje fantástico le lleve también a la deriva. El primer "flashback" de vuelta a la infancia equilibra perfectamente los fuegos del cuerpo de Pincher con los de las imágenes, la realidad de la vida en la roca con la de la vida de Pincher en la Marina. La sincronización episódica es total. La escalera de mano, el reloj de cubierta, el balanceo de popa, el curso del barco Wildebeeste y la bitácora marcan al unísono el ritmo heredado del centro consciente. Sólo cuando la escorzada figura de Nathaniel le saluda amablemente comprendemos que el equilibrio es pura ilusión. El oleaje de la memoria es más fuerte que el creado por el centro. El ritmo no es externo, sino que proviene de la oscuridad interna del cráneo. Un alfilerazo traspasa el centro poniendo las leyes del juego en entredicho:

There was a convulsion in the substrata of the globe at this end so that the needle came stabbing and prying towards the centre that had floated all this while without pain.

He seized the binnacle and the rock and cried out in an anguish of frustration.

"Can't anyone understand how I feel?" (55).

El refugio en la memoria ha sido inútil. Ni la roca ni la bitácora pueden disfrazar metafóricamente el vacío fundamental que inunda al centro. Será preciso apelar a nuevos ocupantes, iniciar un nuevo juego de significantes que relacionen al centro con el único significado que tuvo durante la existencia real de Pincher.

Dos fuerzas opuestas suspenden temporalmente al marinero de cristal y entre los dos hemisferios del globo se

mantiene Pincher al ritmo de un oleaje adquirido desde el seno materno. Esta es la génesis dinámica de la narrativa de Pincher Martin, su juego y su ley de funcionamiento, su proyecto y su trayecto, su metáfora y su parodia compositiva. La huida hacia la memoria ha puesto en marcha la tensión dialéctica y no habrá más remedio que proseguir el juego. ¿Qué estrategia seguir si el centro parece vulnerable a los asaltos de la misma memoria? ¿Cómo flotar si el oleaje de los recuerdos es inevitable? ¿Cómo contrarrestar el ritmo determinado e implacable de siglos de afirmación del ego?

Cualquier lector consciente de las leyes de gravedad que rigen en el mundo narrativo de esta novela (las concentradas, ni más ni menos, en el campo metafórico del centro) podría adelantar jugadas de contraataque, pero dudamos que fueran a coincidir con la estrategia imaginativa planteada por Golding. Las premisas sartreanas delineadas anteriormente nos hacen prever la aniquilación de una de esas fuerzas, ya sea por enfrentamiento con otra externa (imagen del tarro de cristal) o por autodestrucción interna (metáfora del centro). Las leyes de este juego narrativo se diferencian, no obstante, de las leyes físicas, matemáticas o lógicas implicadas en un caso como éste en el que la ilusión de las contradicciones entre ambas fuerzas es fundamental para el proceso imaginativo y en el que sólo a través de ellas es articulable la estructura metafórica de la novela. Más que criterios de selectividad para la estructuración narrativa, estas fuerzas son componentes de complementaridad. Es decir, el juego libre de la estructuración de Pincher Martin a partir de la metáfora del centro es, como sugeriría Jacques Derrida,

un auténtico movimiento de suplementaridad. La razón derridiana, teniendo ya muy presente en la novela la cadena de substitutos pronominales que van a ocupar el centro vacío (substitutos provenientes de imágenes del pasado de Martin, de fantasmas imaginarios, de alucinaciones y de sus respectivas proyecciones por parte del lector), es del todo convincente:

One cannot determine the center, the sign which supplements it, which takes place in its absence-- because the sign adds itself, occurs in addition (subrayado nuestro), over and above, comes as supplement. The moment of signification adds something, which results in the fact that there is always more, but this addition is a floating one because it comes to perform a vicarious function, to supplement a lack on the part of the signified. 36

Indudablemente esta es la razón última por la que percibimos Pincher Martin no sólo como la narración de un duelo entre dos fuerzas, como una lucha frontal entre los instintos de preservación y los de muerte o como un teorema existencialista. Las contradicciones entre estas dos fuerzas tejen una red aditiva de significaciones nuevas de acuerdo con el universo de significantes que pugnan por adherirse al centro perdido. ¿Qué hacen, si no, las gaviotas que vienen a inspeccionar el cuerpo del naufrago, el enano de piedra, las figuras de Alfred, Nathaniel y Mary, el disco de identidad, la caja china, las larvas, las langostas, las algas y las máscaras del Pincher-actor?

A las fuerzas de coherencia que impulsan nuestra lectura hacia la resolución del duelo dinámico se contraponen

otras que lo detienen y entretienen porque la pérdida y recuperación del significado es un juego de transacción libre en el que el yo del lector también toma parte. Es el lector, en definitiva, quien queda comprometido en este proceso aditivo y flotante de significantes, el lector quien avanza hacia la gratificación o liquidación de unos deseos que prefieren hundirse en el abismo de la elaboración metafórica a salir a flote en la superficie de la resolución metonímica. Dicho de otro modo, la épica del aguante, la búsqueda de una solución dramática es inconcebible sin la fantasía del hundimiento abismal de Pincher, sin la caída en vertical que protagoniza el centro y sin el vértigo que experimenta el lector al contemplar esos movimientos. Contra el poder limitado de la metonimia la omnipotencia metafórica, contra el determinismo de las leyes narrativas la libertad de los procesos inconscientes, contra la imposibilidad de un sobrevivir real la posibilidad fantástica, contra el principio de realidad el principio de placer, contra la implacabilidad del ego las contemporalizaciones de lo imaginario. Y así el centro se inventa un modo de sobrevivir a costa de su contraimagen, eludiéndola y volviéndose patéticamente agresivo contra ella. La narrativa camina hacia abajo, hacia las profundidades del inconsciente, no hacia la superficie del sobrevivir verosímil. Deberá, pues, afirmarse que Pincher Martin simula una suspensión narrativa recurriendo a la omnipotencia fantástica del centro y que la angustia del lector corre paralela con esa omnipotencia.

Una actividad efervescente, febril e intensamente concentrada en el cuerpo de Pincher y en la roca reafirma al

centro frente a los asaltos de la memoria. El desafío es abierto y la omnipotencia del centro parece total y suprema, pues dispone y coloca sus dos hemisferios como le place, invirtiéndolos y contramutando el efecto del alfilerazo con los fuegos de su cuerpo o la losa de la roca. El centro cae en la cuenta del ruido del mar, despide irritadamente a las gaviotas que le inspeccionan, construye un depósito de agua en un charco entre las rocas, come percebes, caracoles marinos y anémonas y levanta la figura del enano, hecha a imagen y semejanza suya, por si pasa algún barco. Tan pronto como los alfilerazos de una nueva imagen pasada se clavan en él, responde burlonamente afianzándose en el enano y orinando sobre el horizonte. El descubrimiento del disco de identidad, de las fotografías y documentos personales le hace volver en sí y salir del insólito aislamiento del globo. Con salud, educación e inteligencia como armas fundamentales afirma su determinación por sobrevivir. Inspecciona una y otra vez su situación, la estratificación de la roca; desmonta y reconstruye el enano y se propone seguir punto por punto el programa trazado. La batalla real es bien distinta de la de la memoria y, además, ya está acostumbrado a los lances corrientes de la vida. Por eso impone su propio sello en la roca dándole nombres, domándola y adaptándola a sus propios medios y necesidades; pone a secar algas para revestir las hendiduras hasta que un nuevo alfilerazo de la memoria le deja tendido con la boca abierta y mirando al cielo como el hombre de piedra. La batalla de la realidad ha sido librada. Queda el refugio del sueño, aunque adentrarse en él es entrar en contacto con lo que no se puede examinar, es decir, con el mismo centro,



con la nada incuestionable, positiva y destructora. Y esto equivale a tirar por tierra toda la realidad del esfuerzo emprendido. ¿Serán precisas nuevas tácticas, nuevas leyes del equilibrio interior?

Varias paradojas trágicas debe contener esta épica del aguante cuando nuestra admiración se hace cada vez más angustiosa y nuestro caminar por el centro cada vez más vertiginoso. No avanzamos, nos hundimos. El drama es un empeño fallido. Por más que el aguijón del interés nos mantenga flotando en la superficie de la ingeniosidad del resistir, nuestra ley es también la caída, la del equilibrio perdido. Hay algo en este juego que parecía estar determinado, alguna jugada ingorada por el centro, alguna trampa ("it felt like solidity but it was a sea-trap, an alien to breathing life as the soft slop of the last night and the vertical mile", [33]). No hay duda. Si queremos auscultar nuestro propio vértigo debemos empezar por reconocer que la omnipotencia del "centro" es tan sólo un nido de paradojas, un pozo de contradicciones. Cuanto más libre más débil y más inútil es el centro. Cuanto más invencible más vulnerable. Es tan sólo una ilusión fantástica de mantenerse a flote, una especie de falso yo que no quiere ver nada con el verdadero yo de los alfilerazos, una realidad vacía y volátil.

Efectivamente, si quisiéramos someter nuestro propio vértigo a una prueba de realidad simulada podríamos reconocer en todos estos intentos heroicos del "centro" un falso sistema defensivo compuesto de "actos fallidos", de fallos perceptivos y equivocaciones absurdas que al aparecer disociadas del yo real de Pincher engendran en nosotros un aprisio-

namiento angustioso de nuestros deseos y fantasías. De hecho, estos dos sistemas crean una pseudo-dualidad que sitúan al lector en un punto neutral y estático en donde las perspectivas narrativas quedan como anuladas. No existe prospección ni retrospección, sólo ilusión de regresión infinita, introspección sin fondo, sin objeto examinable ni identificable. Es evidente que desde las primeras páginas de la novela el lector focaliza la narrativa a través del centro, confundiendo a veces lo imaginado y lo percibido, estímulos originados en el mundo externo con los provenientes del mundo interno de Pincher y, -- tan pronto como hacen su aparición las imágenes --, "indicaciones de identidad" provenientes de los objetos externos (roca, mar, cuerpo) con las imágenes causadas por la sobrecarga de la memoria. El principio de realidad postulado por Freud y mediante el cual el ego queda salvaguardado contra las confusiones sobre la realidad creadas por las huellas mnésicas ya conscientes y las percepciones se convierte para el lector de Pincher Martín en mecanismo de descarga psíquica o, al menos, en plataforma de una "atención flotante", pues no cabe duda de que la cadena de traspiés y de empeños heroicos frustrados apuntan hacia un objetivo concreto: hacia una verdadera "representación meta" que revela, por asociación, la irrealidad de la experiencia en la roca. Las disociaciones son evidentes; sólo una actividad omnipotentemente fantástica da respuesta de las modificaciones del objeto de nuestros deseos, de nuestras emociones, de nuestras fantasías y de nuestros mismos mecanismos defensivos. Como hace notar Daniel Lagache, en la fantasía, el valor, la carga del objeto y la confusión de ideas

37  
prevalecen sobre la idea clara y la finalidad del objeto.

Mas las paradojas trágicas que engendra este modo de elaboración fantástica del centro son inseparables del modo aparentemente hiperconsciente que caracteriza su actividad y que dan la impresión de mantener al lector al filo del sobrevivir real. Los fallos no son tan decisivos si el centro posee la ciencia mágica de la "reparación" y de la recuperación autoconsciente. Existen, evidentemente, errores que escapan al radar del centro y que el lector atento no deja pasar porque el oleaje de las ironías es el suyo propio y porque a pesar de esa maraña de errores se presiente la llegada de un instante de revelación en el que todo se va a disolver. Así el centro no caerá en la cuenta del por qué ve a las gaviotas como reptiles voladores, de las contradicciones inherentes al invento del guano, de las huellas de sangre sobre las dos rocas y del tapizado rojo de la superficie escondida del agua. Pero en general cada uno de los empeños fantásticos intensifica el grado de consciencia del centro, pues la relación con los objetos de su propia memoria e imaginación es íntima e inmediata, no en vano es creación pro-

---

37. Cf. Daniel Lagache, "Fantasy, Reality and Truth", en The International Journal of PsychoAnalysis, 45, Abril-Julio 1964, p. 184.

Es evidente que no pretendemos psicoanalizar a Pincher ni a la novela, sino más bien comprobar cómo la épica de aguante engendra en el lector formaciones de compromiso del inconsciente que modifican fantásticamente su lectura, precisamente a partir de una respuesta espontánea a los procesos fantásticos del héroe. Para la terminología exclusivamente psicoanalítica nos servimos del diccionario de S. Laplanche y J.B. Pontalis, The Language of Psychoanalysis, traducido del francés por Donald Nicholson-Smith y publicado por W.W. Norton and Co., New York, 1973. El entrecomillado que utilizamos en varias expresiones remite a los conceptos correspondientes en esta obra. Para una comprensión adecuada del concepto "fantasía" recomendamos el artículo citado más arriba de Daniel Lagache. La siguiente recapitulación

pia. Apenas descubre el centro el disco de identidad, por ejemplo, replantea su sobrevivir con plena autoconsciencia rectificadora: "What I meant was to affirm my determination to survive. And of course, I'm talking to myself "(77).

Contra el horrible pensamiento que asimila la roca a sus propios dientes responde tarareando una canción ante todo un anfiteatro de agua hasta que, por fin, acaba el eco en su boca. La reconstrucción del enano le impulsa a utilizar su inteligencia, a pronunciar su discurso programático ante una audiencia mal dispuesta, siendo consciente del espantoso intervalo, de las sorpresas de la locura, de las alucinaciones y de la necesidad de hablar en voz alta. Más aún, el centro localiza la posición exacta de su radar (dentro de sí mismo), lamenta haber arrojado las botas, ensaya hacerse a la somnolencia y mueve automáticamente los labios como prueba de identidad, ocultando al mismo tiempo su verdadero dilema: la ne-

---

de Norman Brown aclara suficientemente la mayoría de las connotaciones que nosotros incluimos en el concepto de fantasía:

"La fantasía es esencialmente regresiva; no es simplemente un recuerdo, sino la reanimación alucinatoria de la memoria, un modo de autodesilusión que substituye el pasado por el presente--o, más bien, identificándolo, por negación, el pasado y el presente. De hecho, esta carga alucinatoria del recuerdo de una gratificación hace posible el acto primario de negación y constituye el contenido afirmativo y escondido debajo de cada negación formal (incluyendo la represión). Es a través de la fantasía como el yo intro-yecta los objetos perdidos y efectúa las identificaciones. Las identificaciones son fantasías en cuanto modos de preservar las cargas de objetos pasados, oscureciendo así la vida con la sombra del pasado. Las identificaciones son fantasías en cuanto modos de instalar el "Otro" dentro del "Yo". Las identificaciones son también fantasías en cuanto máscaras llevadas por el ego para substituirse a sí mismo por la realidad y apegarse al id. Del mismo modo, las fantasías son esas imágenes que ya están presentes en el ego y a las cuales el mismo ego trata de redescubrir en la realidad a través de su función cognitiva". (La traducción es nuestra) Ver Norman Brown, Life Against Death, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1959, p.164.

cesidad de hacerse realmente visible y la amenaza que trae consigo esa visibilidad.<sup>38</sup>

So long as I can want these things without finding the absence of them unendurable; so long as I can tell myself that I am alone on a rock in the middle of the Atlantic and that I have to fight to survive--then I can manage. (84)

Y aparentemente así lo hace, sin reparar que el núcleo del centro no se puede examinar y que él está prendido en las paradojas de un escrutinio aniquilador. Por eso se atreve a pronosticar que va a llover y llueve. Promete hablar al cielo si la roca intenta aniquilarle con el papel de secante y así lo hace. Pone a su cerebro un control remoto para lograr los resultados que quiere. Al sueño lo combate con sus propias armas, con su propio contenido, con la compulsión consciente de recrear los procesos inconscientes. A los pensamientos y errores mentales los pretende ordenar y rectificar conforme a una prioridad de necesidades vitales. A las imágenes y recuerdos del pasado los descarta en favor de una realidad más constatable ("Trailers out of the past are all right but I must be careful when I see things that never happened, like-- I have water and food and intelligence and shelter", [139] ). A los fantasmas del inconsciente los despide con la voz de mando de la omnipotencia autoconsciente ("Just sexual stuff what can you expect? Sensations, all

38. R. D. Laing describe el dilema de la hiperconsciencia esquizofrénica en estos términos:

"The schizoid individual exists under the black sun, the evil eye, of his own scrutiny. The glare of his awareness kills his spontaneity, his freshness; it destroys all joy. Everything withers under it. And yet he remains, although profoundly not narcissitic, compulsively preoccupied with the sustained observation of his own mental and/or bodily processes" Cf. R. D. Laing, The Divided Self, Penguin Books, 1965, p. 112.

tunnels and wells and drops of water. All old stuff, you can't tell me. I know", [146] ). El delirio, la locura y las alucinaciones encuentran en el centro un desafío autoperódico, producto de sus propias distorsiones fantásticas, fingiendo sudor, cordura e ilusiones ópticas ("And last of all, hallucination, vision, dream, delusion will haunt you. What else can a madman expect?", [194] ). El juego es una batalla fantástica en la que el centro se inventa su contrincante creyendo que él es el único jugador consciente. Pero, repetiríamos con Pincher, ¿cómo es posible controlar si uno olvida deliberadamente? ¿Cómo buscar un centro de cordura en la locura? ¿Es el equilibrio del marinerito de cristal pura paradoja? ¿Hay dos fuerzas o una sola? ¿Son dos los hemisferios del globo? El centro parece caer en sus propias trampas. Sus diálogos han sido única y exclusivamente monólogos de una mente esquizofrénica:

"You are the intersections of all the currents", se dice a sí mismo el centro. "You do not exist apart from me. If I have gone mad then you have gone mad. You are speaking, in there, you and I are one and mad." (191)

Decididamente, los mecanismos de reparación han fallado. Las fantasías de destrucción, de fragmentación y de hundimiento no permiten al centro otra realidad que la que ellas construyen. El centro inventa su propio cielo y resiste la fuerza y el poder de un relámpago negro y autodestructor. Es el relámpago negro del propio escrutinio que, cual rayo de la muerte, penetra en él y le petrifica aniquilando su propia imagen. He ahí la razón de las paradojas: *esse=percipi*. La épica de Pincher no puede pasar la prueba de la realidad.

Es tan sólo un andamiaje de mecanismos defensivos que afirma la existencia del centro por el mero hecho de ser consciente de sí mismo. En el lenguaje de un reconocido psicoanalista, podríamos decir que el centro, al mantener una observación obsesiva sobre sus procesos mentales y corporales "cathects his ego-as-object with mortitudo".<sup>39</sup> En definitiva, lo que postulaba Sartre al concebir la consciencia como "nada" auto-aniquiladora y lo que comprueba el lector a través de esta red de actos trágicamente fallidos.

No es posible, pues, que el lector se lleve a engaño. Los errores lamentables de Pincher y la aparente destrucción y disolución que minan sus esfuerzos heroicos no provienen de enemigos externos sino de maniobras defensivas fantásticas. El antagonista está dentro de él, dentro del tarro de cristal y dentro del centro. La aventura del sobrevivir es una aventura de disolución en el no-ser, en el círculo mágico y vacío del centro. Sólo en ese círculo es posible la ilusión de una libertad absoluta e inaccesible. Sólo en la esfera de lo imaginario se lleva a cabo el juego de flotación de Pincher y de los significantes fantásticos de la narrativa de Pincher Martín. Y por esto, para comprender las paradojas trágicas de esta aniquilación fantástica es preciso prestar atención a un tipo de imágenes que no necesitan pruebas de realidad alguna, pues provienen de la memoria del centro, del hemisferio del pasado y del abismo del inconsciente. Para el lector, sin embargo, estas imágenes no aparecen tan vívidas, espontáneas, cercanas e inmediatas como las

---

39. Citado asimismo por R. D. Laing, op. cit., loc. cit.

de los fuegos del cuerpo de Pincher o las de la roca; antes bien, se presentan esquemáticas, distantes, indeterminadas, estáticas y desconectadas. Es cierto que la técnica de montaje cinematográfico adoptada contribuye a este contraste de distanciamiento; mas la lógica interna de la fantasía es idéntica a la de las imágenes antes referidas y revela las mismas paradojas trágicas. Al principio los fundidos de secuencias escénicas (tanto "fade-outs" como "fade-ins") parecen obedecer las leyes de asociación libre de imágenes que acompañan a la actividad hiperconsciente del centro, pero muy pronto esas transiciones desaparecen y percibimos escenas sueltas o unidas por fundidos encadenados ("dissolve"), en paralelo o contrapunto ("cross-cutting") o, como ocurre en el capítulo séptimo, imágenes y planos congelados o fragmentos en reserva que traducen visualmente el alcance paradójico del juego puesto en escena. Para el lector este montaje cinematográfico es indicio inequívoco de que el dualismo inherente que autodestina los esfuerzos del centro provienen de la naturaleza de la contraimagen, del verdadero yo de Pincher y de que el dominio del centro es un falso sistema defensivo contra ese yo. Tal vez por esto el control del centro es remoto, pues el verdadero ha desaparecido (Pincher ha muerto) y si queda congelado a distancia es para que el lector sepa accionarlo.

Así pues, los "flashbacks" (unos trece en total) intercalados en la narrativa van a ejercer tal modo de control sobre el resto de la actividad del centro que descubren al lector el verdadero por qué del vértigo angustioso que acompaña la lectura. Digamos, en principio, que no existe una relación dialéctica real entre las dos fuerzas o entre los



dos hemisferios del centro sobre la que apoyarnos, pues una de esas fuerzas sólo puede relacionarse con fantasmas de imagos de su propia fantasía exigidos como negación interna de lo que no pueden ser. La relación del centro es una relación imaginaria consigo mismo a través de fantasmas negativos de la verdadera contraimagen. Como ha afirmado Paul Tillich al hablar del proceso neurótico: "Neurosis is the way of avoiding non-being by avoiding being."<sup>40</sup> Y si preferimos perfilar la paradoja en términos sartreanos: "it (each for-itself) is haunted by the presence of that with which it should coincide in order to be itself."<sup>41</sup> Un punto de coincidencia posee el lector de Pincher Martin que convierte esta paradoja en hechizamiento ficcionalmente expresable: el hecho de que el dominio de lo imaginario pueda pasar por alto la inverosimilitud del centro como consciencia real, de modo que el lector recree las paradojas como dialéctica fantástica. Por algo toda imagen, como reconoce el mismo Sartre en L'Imagination, es consciencia de alguna cosa. De este modo el juego formal de autoaniquilación que se representa en Pincher Martin crea la ilusión de verdadera batalla entre dos fuerzas antagónicas que precisan oponerse para mostrar la falacia de su supuesta interdependencia. Las metáforas del tarro de cristal y del centro contienen admirablemente esta paradoja: tan pronto como se sabe de dónde procede la fuerza de presión desaparece la relación dialéctica entre las dos fuerzas y sólo queda la ilusión del juego, la analogía perfecta de un sobrevivir en el más allá.

---

<sup>40</sup>. Citado por R. D. Laing, op. cit., p. 111.

<sup>41</sup>. Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 153.

Al contrastar la realidad de los "flashbacks" con la del sobrevivir en la roca--aparte del hecho de si Pincher murió o no--las paradojas trágicas del centro que frenan nuestro horizonte de lectura adquieren más y más comprensión. Si, como concibe Sartre, el "For-itself" sólo llega a conocerse a sí mismo a través del "In-itself" como negación interna, como actividad autoaniquiladora, podemos ir presintiendo que tan pronto como los "flashbacks" revelen la verdadera naturaleza del ego de Pincher, el montaje defensivo del sobrevivir en la roca se hará añicos. Asistir a esta dramatización aparentemente dialéctica y caer en la cuenta del espejismo del enfrentamiento es un verdadero placer de sondeos imaginativos. No sólo ha colocado Golding el mundo entero en la punta de un alfiler sino la más ilusa y fantástica de las tragedias. Naturalmente, el poder de las imágenes y la lógica del inconsciente impiden hacer de nuestra lectura un juego de piruetas abstractas. Hay dentro de esa lógica una condensación y distorsión de imágenes que configura adecuadamente la clase de concentración que pide una situación límite como esa. El aislamiento, el miedo a ser devorado y tragado por el mar es a la par una amenaza existencial y una verdadera épica de desintegración ontológica. Por esta razón, cuanto más tensa sea la relación entre imagen y contraimagen, entre hemisferio y hemisferio, cuanto más sostenido sea el equilibrio entre las dos fuerzas, entre las imágenes del ego real y sus sistemas defensivos fantásticos, tanto más convincente aparecerá la paradoja trágica. A ello contribuye, obviamente, el hecho de percibir esta lucha como consecuencia lógica de otra que ha sido librada por el Pincher real y que, según reflejan los

"trailers", "flashbacks" e instantáneas, también se caracterizó por una dualidad inherente, por una lucha terrible contra todo aquello que no fuera una gratificación del propio yo. Efectivamente, estas escenas presentan a un Pincher egocéntrico, avaro y narcisista, a través de dos tipos de experiencias: unas en las que su ego es dominado y en cierto modo suprimido para poder reafirmarse y otras en las que ese mismo ego devora a los demás para su propia satisfacción. El primer tipo agrupa a los encuentros con Nat, su mejor amigo, y con su mujer Mary. Nat es el verdadero antagonista, figura prototípica de inocencia, desinterés y humildad, hombre espiritual que habla a Pincher sobre las técnicas de acceder al cielo y de la migración de las almas, una especie de "alter ego" del protagonista. Nat es el vocablo que sale de los labios de Pincher Martin en el instante mismo del naufragio, apenas llama a su madre y pide socorro. Nat se casa con Mary, la chica que Pincher intentó seducir repetidas veces y que es la única persona que logra contradecir y hasta anular al ego de Christopher. Por todo eso Pincher decide matar a Nat y lo consigue indirectamente--habiendo ya recreado esa escena en sus pensamientos--al dar la orden correcta para que el destructor evitara el ataque del torpedero. A este mismo tipo de experiencias pertenece también su entrevista para recibir una comisión en la Marina, ocasión en la que ha de decir exactamente lo que le corresponde, y la escenificación espontánea de un "morality-play" en la que el actor Pincher es obligado a representar todos los vicios humanos posibles. Otras escenas, por el contrario, revelan a Pincher dominando a los demás, seduciendo a Sybil y descubriéndoselo gráficamente a su verdadero amante, planeando la muerte de Nat, en-

gañando en los exámenes (así pasó su examen de francés para entrar en Oxford), ensayando prácticas homosexuales con un niño, manteniendo relaciones adúlteras con la mujer del productor para conseguir así el papel que quiere representar, robando de la caja del dinero y derribando a Peter de la bicicleta.<sup>42</sup> Todas estas experiencias parecen encontrar su merecido en la lucha purgatorial en la roca, en un segundo tiempo en el que no existe principio de placer alguno y en el que las fantasías destructoras de reparación predican, por compulsión repetitiva, el triunfo definitivo de los instintos de muerte. Golding juega con las dualidades fundamentales de la constitución del ego como ejes de esta aniquilación purgatorial y de la inversión fantástica de esta misma constitución cobra sentido la novela entera. ¿Qué otra vía más corta y acertada que la que presentan las contradicciones topográficas, genéticas y económicas constitutivas del yo humano? En la figurita del marinero de cristal ha estado la clave. De ahí provienen las leyes del equilibrio.

En el transcurso de la lectura de Pincher Martin el contraste entre la realidad ofrecida por los "flashbacks" y la de la sobrevivencia fantástica de Pincher en la roca establece unas leyes de equilibrio paradójicamente estático que descansa en la exclusión de una dependencia mutua entre esas leyes. El centro crea la ilusión dinámica como efecto de resistencia y la afirmación por sobrevivir es pura nega-

42. Desconocemos el código ético de George Clark, pero no comprendemos cómo al enumerar los robos y experiencias criminales y adúlteras de Pincher pueda decir que "lo peor de todo es que engañara en los exámenes". Cf. George Clark, "An Illiberal Education: W. Golding's Pedagogy", en Seven Contemporary Authors, ed. por Thomas Whitbread, Austin, University of Texas P., 1966, p. 92.

ción. Contra dos objetivos principales van dirigidos los procesos defensivos de esta negación, contra el mundo externo (representado sobre todo por la roca y por su cuerpo, pues éste se presenta como objeto fragmentado e inconfundible con aquél) y contra el mundo interior que reflejan las imágenes. Esta es la dualidad distribuida por los dos hemisferios del centro, metaforizada por los fuegos y por el alfilerazo y manipulada por un mismo motor autoconsciente de la contradicción interna de su propia función cognitiva. Numerosos mecanismos defensivos--sobre todo "formación reactiva", "reversión", "regresión", "negación", "vuelta contra el sujeto" y "repudio"--entran en juego en este duelo fantástico entre la realidad de las imágenes que aclaran simultáneamente la relación del centro con el mundo creado por él y que dan la impresión de suspensión del ritmo narrativo.<sup>43</sup> Para apreciar esta

---

Golding, por su lado, confesó a Frank Kermode: "In fact, I went out of my way to damn Pincher as much as I could by making him the most unpleasant, the nastiest type I could think of..." Cf. Entrevista citada en Books and Bookmen, p. 10. No hay duda de que Pincher Martin es un compendio de todos los vicios. A juzgar por la batalla fantástica que libra en relación con su vida pasada, el lector encuentra en él prototipos de rasgos definidores de narcisismo, de agresividad sado-masoquista, de distorsiones neuróticas y hasta de esquizofrenia. El énfasis ético es, sin duda alguna, destacable.

43. De nuevo puede constatar el lector goldiano que la épica de aguante de Pincher es todo un artificio fantástico de "negación" de su propia realidad, de su ego. El mecanismo de negación, entre muchos otros, define la actividad heroica. No existe, desgraciadamente, una claridad concluyente entre este mecanismo y el de "represión", además de que el desacuerdo terminológico en inglés ("denial" es sinónimo de "disavowel" y ambos difieren del mecanismo de negación) la dificulta aún más. Para nuestro propósito baste insistir en los efectos de distorsión fantástica de recuerdos reprimidos, de formación de pantallas encubridoras de las experiencias traumáticas, de dudas compulsivas de recuerdos y percepciones, así como de las manifestaciones de omnipotencia mágica y de otros tipos de fantasías inherentes, tanto negativas como

suspensión nada más acertado que reparar en la intersección de perspectivas focalizadas en el centro, precisamente a través del fundido de secuencias relacionadas por asociación de ideas o representaciones meta. En esas intersecciones, verdaderos nexos de las substituciones pronominales (índices del cambio del punto de vista) y de la condensación de las imágenes, desvelan los mecanismos defensivos las paradojas fantásticas que encubren su dialéctica interna (relación objeto-sujeto) y dan pie para que el lector efectúe sus propias reparaciones aun a costa de sus propios impulsos emotivos.

Las primeras secuencias retrospectivas que podemos reconstruir a través del centro acaban, por ejemplo, en un "Can't anyone undertand how I feel" (55) que yuxtapone dos imágenes (la del dolor físico y la de la angustia de su autoconsciencia) en un fundido ("dissolve") que sabemos que proviene del control ejercido por una idea: la del odio hacia Nathaniel. La pregunta produce una especie de bilocación y de escisión temporal que suspende el hilo narrativo en una idea. El "flashback" subsiguiente (pp.67-70) se inicia con un "fade-in" (fundido a blanco) en torno a la cadena asociativa "fuegos -parrilla-habitación-familiar-figura alta-Nat" para acabar también en un fundido en el que Pincher aparece aplastado debajo de la butaca de la habitación, chillando

positivas. Ver a este respecto Hans Sjöbäck, The Psychoanalytic Theory of Defensive Processes, especialmente el capítulo VIII, New York, John Wiley and Sons, 1973, así como O. Fenichel, The Collected Papers. Second Edition, New York, W.W. Norton and Co., 1955, pp. 129-137.

El término "repudio" ("forclusion"), acuñado por Jacques Lacan para designar el mecanismo defensivo específico del origen mismo de la sicosis, ha venido a aclarar algunos enigmas subyacentes en el mecanismo de represión. Según el mecanismo de "forclusion" el sujeto rechaza algunos de los significantes primordiales (adquiridos en las escenas primigenias) que jamás llegan a integrarse en su mundo simbólico y que por ello mis-

furiosamente contra Nat. Los ecos de sus chillidos resuenan en la zanja entre el grito de las gaviotas y responden a la voz profética de Nathaniel: ' "I'm damned if I'll die!" '(72). Llamemos al mecanismo de esta fantasía "introyección" y comprenderemos que la ambivalencia inherente es pura pantalla. El lector puede concluir que la profecía se ha cumplido. Oxford y las conferencias de Nathaniel han quedado muy lejos.

Más compleja--y más ambivalente--es la inclusión del flashback en el episodio de Alfred y Sybil (pp. 89-90), dentro del gran soliloquio del heroísmo de Pincher (capítulo VI). La transición viene marcada por un monólogo interior indirecto en el que la voz y la presencia del narrador dan coherencia al hilo asociativo que fluye por el centro consciente, guiándolo en torno al ritual de la comida, ritual preñado de connotaciones antropofágicas y sexuales. Precisamente en este núcleo semántico se apoya la cadena asociativa anal-bucal que introduce el "flashback". El centro recuerda que no ha hecho caca durante una semana. Sus propias palabras crean imágenes de cromo y de porcelana. Del cromo y la porcelana pasamos al espejo y al cepillo de dientes y de éste a la boca y al ritual de la comida:

You could eat with your cock or with your fists,  
or with your voice. You could eat with hobnailed  
boots or buying and selling or marrying and beget-  
ting or cuckolding\_\_\_\_ (88).

mo cuando recurren posteriormente no lo hacen dentro de ese dominio simbólico, sino en el dominio real, tal y como ocurre en las alucinaciones. Es decir, en el sujeto se operó una abolición simbólica de algo que debiera haberse inscrito en ese registro.

Para el significado de este término remitimos al lector al diccionario de J. Laplanche y J. Pontalis ya referido.

Y desde aquí vuelta al cuarto de baño y a Alfred y a Sybil en su comedia de dormitorio. Esta vez la transición a la roca tiende una red defensiva que atrapa a su mismo creador. En el sueño la libertad es absoluta, así que Pincher está con Alfred y con Sybil y al mismo tiempo en la hendidura de la roca. Mas esta hendidura no es ningún escudo protector y la fantasía inconsciente obedece a su deseo inconsciente y viceversa. El equilibrio empieza a perderse; Pincher quiere y no quiere dormir porque el sueño contiene y oculta la última verdad de las cosas; la roca le remite a sus propios dientes y por más espasmos que acompañan el rechace de esta familiaridad lo único que puede hacer el centro es retardar el reconocimiento consciente de la misma. Lo paradójico es que esta aceptación es autoaniquiladora y da con Pincher en la grieta de sus mecanismos defensivos. Como R. D. Laing ha hecho notar con respecto a la esquizofrenia:

He rejects all that he is, as a mere mirror of an alien reality. His total rejection of his being makes 'him', 'his' true self, a mere vanishing point. 'He' can't be real, substantial; he can have no actual identity, or actual personality. Everything he is comes by definition, therefore, under the scope of his false-system. 44

El curso de los trailers e instantáneas que empiezan a substituir a los "flashbacks" encierran más y más al centro en su prisión mental hasta restringir su campo defensivo. El lector, por su parte, sabe que en ese aprisionamiento el avance es regresivo, que la narrativa debe seguir el juego de la figurita de cristal y que le toca al narrador

44. Cf. R. D. Laing, op. cit., p. 168.



presionar la membrana: "Down, dog, down. Down on all fours where you belong" (96). La persistencia y brillo de las imágenes no precisan de un fundido transicional. Saltan súbitamente al asalto del enclave construido por el centro. Este resiste con tono sarcástico a la incongruencia y disparidad que las disfraza: "A sword is a phallus. What a huge mountain-shaking joke!" (95-96). Una imagen, la de la caja china, sobresale como sarcófago conteniendo en su seno el cadáver de instantáneas e imágenes de procesos descompositivos (la máscara standard de Darmouth, el diccionario de francés, la arquilla de laca negra, la mujer del director, larva de diminutos ojos negros). La lucha fantástica es una danza macabra, una batalla voraz de larvas en el "Dirty Maggot Club". El deseo voraz es el que mantiene en tensión esta lucha; y como Pincher es el miembro más poderoso del club es de esperar que acabe como larva triunfante comiéndose a todas. El fiel de la balanza de suspensión de la caja china --la gula--es más exacto que el del tarro de cristal. Mas ¿cuándo sabemos si Pincher se hunde de verdad, cuándo se resuelve la paradoja de las fuerzas creadas por el centro, cómo saben los chinos cuándo hay que sacar de la caja a la larva triunfante? Al final del flashback Pete da la respuesta:

"They know. They got X-ray eyes. Have you ever heard a spade knocking on the side of a tin box, Chris? Boom! Boom! Just like a thunder. You a member?" (136).

Esta revelación confirma algo que nuestras expectativas han ido elaborando dentro de la lucha fantástica del centro. La tensión dramática parece venir creada desde hace tiempo

como huida, como escape de una amenaza destructora que la identificamos con la muerte. Los mecanismos defensivos del centro empiezan a fallar. La ilusión conflictiva todavía persiste con tenacidad, pero es efecto del miedo y de la pura preservación fantástica. Los soliloquios del centro componen una letanía fúnebre de retirada del deseo omnipotente hacia un reducto cada vez más estrecho e inexistente. El lenguaje de las hipótesis fantásticas y de los planes fallidos sustituye al del aguante compulsivo. Los verdaderos imperativos provienen ahora del lado de las imágenes del pasado, del jefe de la producción ("Come along, Chris. The show must go on"), de Mary ("Chris, stop laughing. D'you hear? Stop it"), de Nathaniel y del antagonista ("Consider"). Y a la voz de mando de estas imágenes la confrontación definitiva y aniquiladora con la luz negra viene precedida de una desintegración paulatina, de una fragmentación fantástica en múltiples fuerzas, objetos y "reparaciones" mentales. El juego formal organiza los significantes en dos frentes, pero el resultado es caleidoscópico. El tarro de cristal contiene al centro y éste a la caja china. La paradoja del equilibrio es formal, dramática y genética. Los mecanismos defensivos crean una constelación de contradicciones semánticas. El espejismo de esta fragmentación, tan concentrado en la roca y en el cuerpo de Pincher durante los primeros capítulos, se hace ahora más patente en sus procesos mentales, de modo que los objetos traslucen nítidamente la distorsión y aparecen como desconectados del control remoto consciente. La huida se efectúa hacia un modo de pasividad indescriptible, hacia la inactividad pura. A cada sacudida de las instantáneas sucede una

quietud fantasmal, un descanso en el refugio del inconsciente hasta que afloren nuevas fantasías, pues todo parece estar controlado por el pasado. En esa quietud y en ese refugio las metamorfosis de imágenes fluyen espontáneamente. El centro ve media cara suya en forma de reptil con plumas que bate alas al despertarle los chillidos del centro. Otra imagen en forma de ocho tumbado de lado se transforma en círculo superponiendo el marco óptico del centro al de sus dos ventanas de observación. Una sustancia calina de la roca se diluye en acres duros de escotillones de escarlata que bañan las rocas de la infancia en donde Nat le había atrapado. La cadena asociativa no ofrece fisuras, sólo un contrasentido en el que se realiza la substitución de significantes, un giro metafórico metonímico en el que el barco "Wildebeeste" hace de tarro de cristal, Nathaniel y Mary hacen de fuerza de presión exterior y el "odi et amo" substituye a la ley del equilibrio anhelado: "If I were that glass toy that I used to play with I could float in a bottle of acid. Nothing could touch me then ' " (103).

Contraste todavía más llamativo es el que ofrece el "flashback" que tiene a Pincher como actor único de un "morality-play". La escena riza el rizo de la paradoja fantástica al contraponer un centro en aparente recuperación como inventor de diseños (el centro acaba de idear un gigantesco S.O.S. de algas) con el Chris actor que debe representar los siete pecados capitales. El contraste es doblemente paródico, pues a un empeño titánico frustrado (el diseño concebido por el centro es enorme y trabaja tan a fondo que acabará presa de sus propios errores) se opone otro que realiza contra su propia voluntad y a la perfección, sin nece-

sidad de máscara. Si en el primer caso el diseño enmascara la irrealidad del empeño, en el segundo la realidad del ego de Chris ("Chris-Greed") hace innecesaria la máscara. Mas es en las intersecciones asociativas del episodio en donde comprobamos cómo "a fantasy-determined notion of reality, acting as a defense against fantasy, and thus attenuating the opposition between these two defensive processes" hace de enclave de este contraste paródico.<sup>45</sup> El efecto de juego formal es así más llamativo que en las instantáneas anteriores. La composición rinde justo servicio a la "verdad", al colocar al lector en un teatro dentro de teatro sobre dos niveles fantásticos que dilucidan claramente una tesis moral. Pasamos así de un nivel absurdamente heroico a otro irónicamente antiheroico (a través de un "fade-in" elaborado con imágenes táctiles y acústicas). El suéter que enfunda los pies de Pincher remite, por asociación de contrarios, a la sensación de caminar sobre alfombras de una catedral con los zapatos medievales de Michael. Reconstruido el escenario, la dirección escénica es sumamente fácil, pues el perfil ético de Chris encaja perfectamente con el papel que debe representar y en estos casos basta la inercia de la insinuación irónica para proseguir el ensayo. Como hipnotizado por el espejismo de la escena representada, Pincher se arrastra hacia el nido de la propia observación. Pero ese nido está habitado por sus propias imágenes, por la roca familiar de la infancia, por la grieta de su cuerpo que le tiene atrapado, por las púas de su barba incomprensiblemente larga y por las redes de un

<sup>45</sup>. Cf. Daniel Lagache, op. cit., p. 183.

sueño inexistente. Una vez más Pincher cae en el pozo de sus propios actos fallidos, de sus errores. El hundimiento parece ser inevitable. Una opresión extraña, una especie de agrofobia pone en peligro sus sistemas defensivos. Existen grietas y aberturas inmensas en la citadela interna de Pincher. La desintegración es irremediable e inmediata.

Al acercarnos hacia ella ya no es posible apoyarse en la tensión dramática creada por las sutilezas del equilibrio interior postuladas por el centro, ni proseguir el juego entre las dos fuerzas opuestas, ni contraponer los movimientos de retirada del globo a los de ataque de la memoria, ni suponer que el marinerito de cristal está dentro de la jarra y el antagonista fuera de ella. Ha llegado el momento de la verdad, de la autoaniquilación, de la disolución total, de la fusión de la realidad de los "flashbacks" con la de la supervivencia en la roca. El centro transforma el escenario de lucha fantástica en depósito de materiales gastados, en un álbum de instantáneas. A lo único que puede aspirar el centro es a reconstruir su identidad a base de esas sobras. Tanto la roca como el álbum componen un salón de espejos en el que se reflejan las mismas imágenes. ¿Cómo podrá tener completa identidad Pincher sin verse en un espejo?, se pregunta el centro. Pero niquiera esta búsqueda reflexiva está exenta de las trampas y espejismos defensivos que lo aniquilan, pues su identidad no se compone de otra cosa. Cualquier tipo de relación dialéctica entre estos residuos es inimaginable e imposible. A través de las luces de sus ventanas escudriña el centro el interior del charco de agua salada y ve el trazado salvaje de sus cabellos y las langostas sangrantes de sus manos que poco antes había hecho estallar contra

las rocas. El álbum exhibe todo un repertorio fotográfico de Chris como actor.<sup>46</sup> Un súbito "flashback" nos traslada desde el espejo del charco al de las botellas relucientes de un bar en donde George y Pete instruyen al centro sobre el club de las larvas. Al espectáculo macabro de la caja china siguen unas fantasmagorías de monstruos marinos y vemos a Pincher montado en una foca a través del agua, camino de las Hébridas, cual Eros cabalgando en el delfín alado.<sup>47</sup> Pero la regresión fantástica no es histórica ni temporal. Es ante todo ontogenética. Pincher se arrebujaba en posición fetal junto a su ídolo materno, el enano, y lanza al cielo inexistente el soliloquio de las fantasías originarias que habitaron el centro desde su infancia:

"It's like those nights when I was a kid, lying awake thinking the darkness would go on forever. And I couldn't go back to sleep because of the dream of the whatever it was in the cellar coming out of the corner... And I'd think of anything because if I didn't go on thinking I'd remember whatever it was in the cellar down there, and

---

46. Bernard Dick reconoce en el repertorio de Chris los siguientes papeles: el sibarita Algernoon de The Importance of Being Earnest (Wilde); Demetrius, de A Midsummer Night's Dream (Shakespeare); Freddy, posiblemente de Pygmalion (Shaw); Danny, el psicópata de Night Must Fall (Emily Williams) y tal vez Mirabell en The Way of the World (Congreve). Cf. Bernard Dick, William Golding, ed. cit., p. 52.

47. Los ecos homéricos abundan en toda la novela, mas en ningún lugar son tan explícitos como en el siguiente texto en el que parece parafrasearse la descripción que hace Menelao sobre el modo de capturar al hombre viejo del mar:

"The men lay on the open beach, wrapped in skins. They endured the long wait and the stench. At dusk, the great beasts came out of the sea, played around them, then lay down to sleep." (137)

Sobre algunas de las reminiscencias y ecos de la Ilíada y la Odisea en la obra goldiana ver el artículo de George Clark, "An Illiberal Education: William Golding's Pedagogy, en Seven Contemporary Authors, ed. cit., pp. 87-88.

my mind would go walking away from my body and go down three stories defenceless, down the dark stairs past the tall, haunted clock, through the whining door, down the terrible steps to where the coffin ends were crushed in the walls of the cellar--and I'd be held helpless on the stone floor, trying to run back, run away, climb up\_\_\_\_\_ " (138).

Nada ha cambiado en este sótano imaginario.<sup>48</sup> El protagonista, el escenario, la fuerza del deseo y los mecanismos defensivos son los mismos. El protagonista es el mismo por más que Pincher niegue toda conexión entre el niño del sótano y el adulto de Rockhall. El escenario se llama ahora "centro" y sus dos hemisferios presentan la misma contradicción fundamental que el sótano: una realidad indestructible y estable iluminada por las imágenes del pasado, y otra cambiante, fragmentada e inestable, construida por artefactos defensivos. Son precisamente estos últimos quienes crean nuevas escenificaciones, quienes deforman el cuadro del deseo original pretendiendo una relación imposible entre un sujeto y un objeto distintos del mismo Pincher. Inevitablemente, este nuevo cuadro del deseo está determinado por el del sótano y el reconocimiento de esta relación tira por tierra el empeño épico de Pincher a la par que preanuncia la desintegración definitiva de su ego. Podría afirmarse con toda seguridad que los últimos intentos desesperados del sistema defensivo construido por el centro tratan de desarraigar, o al menos de deformar, las raíces mismas de la constitución del ego a través de un re-

48. El sótano, el cementerio y el árbol del jardín forman parte del paisaje elemental que componen las escenificaciones fantásticas en las novelas de Golding. Estos tres elementos aparecen en todas sus obras, ya sean desposeídos de toda connotación claramente psicológica (*Lord of the Flies*, *The Inheritors*, *The Pyramid*) o recargados de las mismas (*Pincher Martin*, *Free Fall* y *The Spire*). El ensayo goldiano "The Ladder and the Tree" (*The Hot Gates*, ed. cit. pp. 173-182) contiene varias experiencias infantiles que componen el verdadero cua-

pudio de sus imágenes formativas originarias. En términos lacanianos, Pincher Martin ofrecería una inversión de la fase del espejo ("stade du miroir") como etapa de integración imaginaria y constitutiva de la matriz del ego.<sup>49</sup> La identificación con la imagen ("semblable") es imposible en Pincher y la desintegración de todo el aparato defensivo es inminente, pues en vez de avocarse a una unificación en una forma totalizante, la sucesión de fantasías pone de relieve un proceso de fragmentación regresiva, reconocible en el espejismo de imágenes corporales y en la disolución acuática de las mismas. Más que aventura de reconstrucción del ego de Pincher (que es lo que pretende mantener el centro) o búsqueda de una identidad perdida analizable a través de la contraimagen de la vida pasada, la lucha pincheriana es un proceso de descomposición, de desmembramiento fantástico y de negación interna. Y en este proceso queda todavía lugar para alguna pirueta más de la omnipotencia fantástica. Queda el juego de la fiebre, del delirio, de la locura y de la alucinación. Así lo permiten las reglas del juego y así parece ir sobreviviendo el centro.

En uno de los pasajes más significativos de toda la novela, el lector, que hasta ahora podía haber paliado su ansiedad con la afirmación desafiante y tenaz de Pincher,

dro de inscripción fantástica. Ver asimismo el interesante estudio de Jeanne Delbaere-Garant, "From the Cellar to the Rock: A Recurrent Pattern in William Golding's Novels", Modern Fiction Studies, XVII, No. 4, Invierno, 1971-72, pp. 501-511.

49. A este respecto consultar el concepto "Mirror Phase" en el diccionario de J. Laplanche y J. B. Pontalis, así como el artículo de David Paul Funt ya citado.



contempla el paisaje fantástico de desolación, aislamiento y disolución que precede a la aniquilación final. Ante estas escenas la desesperación desafiante queda como derretida por el hipnotismo fantasmal. Son unas escenas en donde la lógica del inconsciente está a flor de piel y en donde las imágenes caen, gota a gota, en el mar metafórico de la descomposición. La única fuerza de cohesión que percibimos es la ofrecida por la cadena de significantes (grieta, caja de lata, roca, montaña, lágrimas, habitación) que articulan este texto inconsciente como si hubieran salido disparados libremente de las aguas subterráneas de los procesos primarios. Dos corrientes contradictorias, tan contradictorias como el frío y el calor de la fiebre que asalta al cuerpo de Pincher, encauzan estos significantes: la de petrificación y la de disolución. La descomposición metamórfica es a la vez pétrea y acuática. El marinerito de cristal se encuentra de nuevo en una grieta que se expande indefinidamente hasta abarcar el mundo entero. Esa grieta--la fecundidad metonímica del centro parece inagotable!--es al mismo tiempo una caja gigantista de lata (¡caja china!) contra la que golpea la pala de un trueno distante. Por la abertura de la boca se oye un chochear como el del Programa de las Fuerzas, unas conversaciones entrecruzadas que postulan la presencia de un oyente. El oyente no es otro que la montaña de su padre (el enano también ha sido presentado como gigante), en torno al cual juegan el trueno y el relámpago. El escenario se va haciendo familiar para el centro. Junto a su padre aparece la figura de la madre tejiendo un calcetín sin principio ni fin y derramando lágrimas de ácido encantado que queman al centro convirtiendo la grieta en un diseño.

La disolución baña todos los recuerdos:

Sybil was weeping and Alfred. Helen was crying.  
A bright boy face was crying. He saw half-forgotten  
but now clearly remembered faces and they were all  
weeping. (144).

La elaboración fantasmal va ganando en claridad al fundir imágenes extrañas en moldes cada vez más familiares. Las lágrimas se convierten en caras de piedra colgadas en la pared, en máscaras ordenadas en hileras en un corredor interminable. El túnel macabro, recorrido ya por el centro en algunas escenas anteriores, conduce procesionalmente al sótano, al lugar en donde están sentados los dioses de piedra negra y rodillas horribles. También los dioses lloran y sus lágrimas forman un charco en el suelo de piedra que entierra sus pies hasta los tobillos. En ese mismo charco ardiente se encuentra el centro nadando y trepando, pero el muro se curva como la pared de un túnel y las lágrimas ya no van por la piedra a parar al mar ígneo, sino que caen una a una, agigantándose y fundiéndose hasta formar un globo inmenso que le quema y le consume completamente. El tarro de cristal se ha convertido en una lágrima gigantesca y transparente que le disuelve. Mas también la fantasía omnipotente parece encontrar una salida a este océano de descomposición. El centro rompe la superficie acuática y se agarra a un muro de piedra. Nuevas proyecciones, nuevas caras como las del corredor interminable aparecen en la pared del túnel. Ahora las caras no lloran, sino que están pisoteadas, como si fueran residuos de material de yeso que trataran de levantar un andamio para poderse sostener. Todavía deja oírse otra voz del chochear de las Fuerzas y su eco rechaza la fantasía como producto de la libido, como imágenes sexuales del inconsciente.

Poco costaría descifrar, a la luz de las claves interpretativas adelantadas por las escenas previas, parte de los enigmas que entraña esta fantasía de destrucción y disolución. Su complejidad es evidente y la dificultad de desentrañarla con claridad reside sobre todo en el efecto de "contratransferencia" fantástica que todo relato de este tipo suele producir en cualquier lector. El paisaje es esencialmente regresivo y distribuye en tres planos de suspensión-- infancia, muerte y lucha en la roca--la topografía del inconsciente. No son, sin embargo, estos tres planos nítidamente destacables ni, de hecho, interesa diferenciarlos. La acumulación de imágenes espaciales articula un modo de desintegración que al prescindir de los nexos temporales facilita la elaboración metafórica. No debemos olvidar que la fantasía es también premonitoria y que sigue en este caso las reglas de suspensión establecidas al principio de la narrativa. De hecho jamás perdemos de vista a la figurita de cristal, el centro amplía su campo metonímico con túneles y lágrimas gigantescas y asiente a la ocupación metafórica que ocultan las máscaras colgantes, las caras pisoteadas y las lágrimas de los amigos y familiares. Las deformaciones de la representación son reparables y sus enigmas localizables. A muy pocos lectores de Pincher Martin puede dejar de sobrecoger esta visión de ultratumba y muy pocos seguirán suspendidos en el centro del equilibrio interior soñado por el centro. El vértigo que acompaña la lectura de estas escenas es distinto del que nos ha impulsado a seguir los esfuerzos titánicos de Pincher. No existe aquí equilibrio alguno. Debe de haber algún límite en el universo de los fantasmas y de las imágenes. Debemos proceder al hundimiento total del

centro, pues es evidente que se ha ido disolviendo. La extinción es irremediable y hasta la recogida del cadáver fantástico deberemos proceder con cautela.

Se inicia una nueva etapa. El efecto de resistencia cuasi-omnipotente creado por el sistema defensivo fantástico da paso, tras este último golpe aniquilador, a un período de protección pasiva del proceso de fragmentación cuyos únicos arrebatos heroicos son imaginables dentro del marco de la locura y de la alucinación y que hacen culminar la narrativa en un "climax" antiheroico y trágicamente paródico. Los trailers e instantáneas producidos por el relámpago veraniego deshielan las formas petrificadas de la grieta y los túneles. No es el centro quien parece manipular estas operaciones. Cada una de las instantáneas da un nuevo impulso de hundimiento. El peso del aire y del cielo penetran en el interior de la cabeza mientras las instantáneas vuelan como un montón de naipes. Los desafíos del centro caen en su propia trampa. Por más que una actividad febril e hiperconsciente pretende cobijar la identidad del centro, éste no logra afianzar y fundir los fragmentos desparramados. De entre los residuos de imágenes, pensamientos y sensaciones emerge un proyecto indestructible e invulnerable. Echar mano de la voluntad o de la inteligencia equivaldría a socabar nuevas zanjaz fantásticas. Es preferible la locura o la cordura de disfrazarse de enemigo porque es incomprensible que se mueva la roca, que haya una langosta roja y grande como sus manos nadando en el agua, que el guano produzca un alfilerazo en la esquina del ojo y que el enano se convierta en la vieja de la guadaña. Si el cuerpo sólo puede ser manejado con hilos la mente debe inventar un modo de control remoto

más ingenioso. Será mejor jugar a ser Atlas, Ajax y Prometeo, inyectarse grotescamente un enema que lave sus intestinos de las ingerencias marinas y empezar una nueva y desesperada aventura. Incluso en medio de la alucinación es posible un enfrentamiento prometeico con el antagonista, con el proyecto y el relámpago negro. Pincher ha renovado sus entrañas para que el águila las devore de nuevo. A la muerte se le puede vencer parodiándola. La lluvia puede ser controlada porque el centro mismo es el creador. Los ataques del antagonista pueden ser contrarrestados desde las cimas aisladas de la demencia. Aunque ya no exista armadura se puede improvisar una con remaches clavados hacia dentro. Se puede representar el papel del pobre Tom, pues éste conoce el signo del relámpago negro. Además, la vieja de cabeza de plata es su desposada y ella ha presenciado ejecuciones similares. Tan sólo se trata de aplazar el tiempo de la llegada del relámpago negro. Nathaniel habla de descartar el cielo que uno se inventa después de la muerte, pero su consejo parece partir del esquema repetido desde el principio del tiempo. Mary también hace su aparición en ese proyecto, junto a la escalera de mano, como si el lugar del encuentro definitivo y destructor ocurriera al mismo tiempo en diferentes lugares. Mas el centro conoce esas visiones y ha aprendido a fingir y sabe cómo ser loco desnudo en una roca en medio de la tormenta. Es de sensatos abrirse paso heroicamente de zanja en zanja, en contra de la tormenta, persiguiendo a la vieja que le ha traicionado y se ha salido del sótano a plena luz del día. Es lógico esperar visiones y sueños y afrontar la alucinación a través de la empañada ventana de la consciencia. Si el antagonista dice que ya está bien es posible permane-

cer suspendido en esa grieta por mucho tiempo, dar vueltas y más vueltas alrededor de la zarzamora, en constante regresión infinita. Pero ¿podrá resistirse al relámpago negro? ¿Acaso no es todo ese desafío loco una verdadera no-entidad caótica? Algo califica a esa épica fantástica que no es concebible en términos sicopatológicos y sí como aventura purgatorial. La ficción del naufragio ha quedado atrás y es necesario saber a qué viene tal desafío loco del centro.

#### 4.- Parodia purgatorial

Al escenario de la aniquilación definitiva del centro llega el lector presintiendo que las reglas que han de regir el enfrentamiento final van a ser, en cierto modo, escatológicas. El presentimiento no proviene, como pudiera parecer, de la inverosimilitud de un montaje fantástico llevado hasta límites insospechados ni de la certeza de que Pincher murió durante las primeras escenas del naufragio, sino del sentido anagógico postulado por la estructuración metafórica que ha levantado la actividad del centro, estructuración que pertenece a la ficción de la muerte en cuanto tal y que es producto de distorsiones mentales específicas. Ciertamente, la narrativa se extiende de muerte (física) a muerte (espiritual) y ésta última parece ser descrita como prolongación hiperconsciente de la primera, ya sea imaginativamente inclida en ella como paréntesis postmortem o como derivación consecuencial. Robert Detweiler, en el estudio ya citado, distingue en la ficción de la muerte una tercera fase de la situación límite en la cual el moribundo trata de reunir en su conciencia partes fragmentadas de sí mismo o de otros elementos externos a fin de hallar un sentido--en la mayoría de los casos ideal--que puedan proporcionarle esos retazos.<sup>50</sup> Es esta fase un intento de fusión intentada mediante la cual el sujeto (el centro vacío) crea un significado nuevo en el umbral mismo de la nada. Dicha fusión no implica necesaria-

---

50. Robert Detweiler, op. cit., pp. 279 y 282.

mente una articulación dialéctica de la narrativa, sino que, como el lector puede comprobar a través de la fragmentación llevada a cabo por el centro en Pincher Martin, lleva consigo una disparidad contextual, un auténtico "bricolage" de entidades e imágenes, como diría el mismo Detweiler. Esto significa que la fusión intentada, en contraste con el carácter pronominal de la fase de interiorización, presenta rasgos esencialmente adjetivales y adverbiales, relaciona y agrupa los núcleos de imágenes y articula la unidad simbólica de la narrativa.

Resulta arriesgado, naturalmente, descomponer la estructuración narrativa de acuerdo con los momentos más significativos de la situación límite, aun considerando ésta desde el punto de vista existencial y fenomenológico. El esquema tripartito propuesto por Robert Detweiler para el análisis de la estructuración narrativa de esta situación límite--la acción (postulada por el momento inicial de ruptura y que nosotros hemos resaltado en la parte sobre la verosimilitud de la aventura), el punto de vista (puesto de manifiesto por el momento de interiorización) y la unidad simbólica (producida por el momento de fusión intentada)--parece dar cuenta rigurosa y metódica de correspondencias formales entre la narrativa y la situación límite que han pasado desapercibidas para numerosos críticos y que constituyen una verdadera señal de alerta para cualquier tipo de crítica exclusivamente unilateral, ya sea psicológica, fenomenológica o formalista. Tales correspondencias, no obstante, son significativas y relevantes en casos, como observa Robert Detweiler, en los que la narrativa describa únicamente el instante de la muerte ("Todesangenblick"). En otros casos--recordemos



de nuevo "An Occurrence at Owl Creek Bridge", "The Snows of Kilimanjaro" y Pincher Martin--las transposiciones y expansiones temporales imponen condiciones especiales a esta sincronización de correspondencias. Pero, creemos, no las imposibilitan ni las perturban, ya que en la mayoría de estos casos los paréntesis postmortem amplían narrativamente el momento de interiorización y favorecen notablemente la configuración simbólica sin detrimento alguno para los demás aspectos. Cuesta muy poco advertir estos tres momentos en Pincher Martin y caer en la cuenta de que la estructura metafórica salva las contradicciones temporales creadas por el hecho de la muerte física de Pincher y si la interiorización es elaborada por el centro hasta agotar los recursos mismos de la fantasía es porque se pretende con ello transcender las barreras empíricas de dicha situación límite. No por sistemáticos hemos de ser esclavos de unas correspondencias formales que hacen sólo de pautas y señales de nuestra lectura y no de límites.

Crear una experiencia purgatorial con base en la ilusión de sobrevivir a la muerte y en la eficacia imaginativa de un proceso de autodestrucción fantástica supone filtrar metafóricamente una realidad desconocida para producir otra realidad fictiva también desconocida. Nadie, como ya hemos apuntado, puede relatar experiencias purgatoriales directas ni nadie ha traspasado el pórtico de la muerte para darnos una visión ficcional inmediata de la misma. El único medio que el escritor tiene a su alcance es la analogía, y ésta en un estado de saturación imaginativa que bien pueden calificarse los nuevos sondeos a realizar como de verdadera creación "ex nihilo". Así lo conciben los poetas

y en razón de esta exploración al borde de la nada sigue adelante la producción literaria.<sup>51</sup> Frederick J. Hoffman, por ejemplo, pide metáforas frescas y renovadoras para un tema tan archiestratificado como el de la muerte.<sup>52</sup> La renovación es necesaria, como el mismo Hoffman reconoce, pero exige creencia en la inmortalidad y adhesión a algún sistema escatológico. Estos presupuestos, como hemos visto, son los que pide Golding a su lector de Pincher Martin si ha de aventurar alguna conclusión al acercarse al gimmick final. Si estos requisitos no existen en el lector la ficción del más allá seguirá siendo una fortaleza inexpugnable de puro interés arquitectónico.

Sobre dos pilares levanta Golding el edificio analógico de la experiencia purgatorial como proceso autodestructivo: sobre la muerte como marco existencial de una experiencia intemporal y sobre el funcionamiento fantástico de los mecanismos defensivos, escenario apropiado para la configuración espacial del drama postmortem. Estos dos pilares proporcionan las coordenadas espacio-temporales de la estructuración metafórica y en torno a ellos gira la narrativa, ya sea impulsada por el gesto heroico del sobrevivir verosímil

51. Apoyado en Heidegger y en un estudio de Hillis Miller sobre la poesía de William Carlos Williams (*Daedalus*, 99, Primavera, 1970), Netweiler extiende el concepto de creación "ex nihilo" al modo de ficcionalizar metafóricamente la experiencia de la muerte. En este mismo sentido lo tomamos nosotros, aunque insistimos más en el aspecto psíquico de la formación metafórica que en el fenomenológico. Por otro lado, no interesa tanto el aspecto creativo de la experiencia cuanto el comunicativo y perceptivo. Por eso, a la actitud de angustia y ansiedad que ha ido acompañando nuestra lectura de la revelación fantástica añadimos ahora el de compasión y expectación de asombro que engendra la parodia de los últimos capítulos.

52. Frederick J. Hoffman, "Mortality and Modern Literature", en The Meaning of Death, ed. por Herman Feifel, N.Y., McGraw-Hill, 1959, p. 130.

o por el vértigo paródico de una desintegración fantástica. En el primero se apoyan las imágenes realistas del "memento mori", de la descomposición orgánica de la roca, de la caja china llena de larvas, de los cadáveres del sótano y de la vieja de cara de plata (metamorfosis del enano), de las máscaras y dientes corroídos; el segundo aglutina las imágenes del equilibrio (tarro de cristal, centro, globo, hemisferios), de la suspensión en el umbral del más allá y de la aniquilación de lo temporal. En la convergencia misma entre ambas coordenadas hallamos la clave de la estructura metafórica: todas las imágenes y símbolos llevan en sí mismos la contradicción interna de la génesis de lo vivido, el antagonismo entre Eros y Thanatos, la polarización en torno a los conflictos fundamentales. No en vano, como afirma Yves Durand, el deseo fundamental de la imaginación humana consiste en reducir la angustia existencial que conllevan todas las experiencias negativas del tiempo y de la muerte.<sup>53</sup>

El primer paso para adentrarse en el dominio de la transcendencia analógica presupuesta por la experiencia purgatorial consiste en caer en la cuenta de la organización simbólica dual creada por las fuerzas de cohesión de esos conflictos fundamentales. Es indudable que sea cual sea el grado de inverosimilitud de la lucha por sobrevivir de Pincher, la coherencia simbólica viene corroborada por la tensión dramática tal y como la experimenta el lector. En este sentido, la ambivalencia o plurivalencia simbólica se ajusta al curso de nuestras expectativas. Parece como si

53. Yves Durand, "La formulation expérimentale de l'imaginaire et ses modèles", en *Circé: Méthodologie de l'imaginaire*, Paris, Lettres Modernes, 1969, p. 161.

el lector fuera organizando y descubriendo al mismo tiempo dos sistemas simbólicos opuestos, de acuerdo con la lucha librada por sus propios mecanismos defensivos, al compás de una igualación de tensiones emotivas producidas por el conflicto entre los instintos de la vida y de la muerte. Precisamente el encadenamiento de las imágenes por asociación de ideas sigue también la oscilación marcada por esta bipolaridad. Al papel secante de la roca se opone el esfuerzo mental del centro por mantenerse a flote, a la presión externa la improvisación interna fantástica, a los alfilerazos de la memoria los fuegos del cuerpo. El lector lucha también por mantenerse suspendido entre dos fuerzas opuestas, entre los dos hemisferios del centro, entre el ritmo ascendente de los trailers e instantáneas y las cadencias intempestivas de la locura y la alucinación. A una fuerza de cohesión homogénea se contraponen otras heterogéneas que mesmerizan nuestra atención y que crean un mosaico de posibilidades imaginativas. El antagonismo que organiza el simbolismo refleja adecuadamente esta contraposición. Un bloque de imágenes heroicas (el disco de identidad, el enano, el S.O.S. de algas, el depósito de agua construido por Pincher, el control de la roca, la inyección de la enema etc...) nos confrontan con otro antiheroico (caja china, máscaras de actor, fantasmas del sótano, vampiros voladores, despojos de comida, langostas, dientes ...). Frente a unos mecanismos de agrupamiento simbólico combativo se sitúan otros de carácter destructivo que imposibilitan cualquier tipo de hipóstasis resolutive. Será, pues, preciso preguntarse ¿que tipo de oposición establecen entre sí estos dos campos simbólicos? ¿Es la oposición realmente dialéctica? El lector que contempla

la lucha titánica de Pincher contra los elementos físicos en las primeras páginas ¿reconocería en el enfrentamiento del centro con el relámpago negro la última secuencia de un mismo proceso combativo?

No sabemos exactamente el momento en que cada lector de Pincher Martin da por muerto al héroe, pero es evidente que por poco caso que hagamos al curso de nuestras expectativas observaremos cómo la lucha se ha convertido de una vez para siempre en pura caricatura paródica, cómo el combate verosímil se ha transformado en debate temático, los procesos fantásticos defensivos en teatro alegórico y los fragmentos orgánicos de Pincher en entidades inmateriales. No es extraño, pues, que los críticos goldianos hayan dado por supuesta una interpretación alegórica del tema miltónico de la caída (Frank Kermode) como parodia bíblica de los siete días de la creación (Mark Kinkead-Weekes y Ian Gregor), como sobrevivir escatológico (Samuel Hynes) o como moralidad ("morality-play") de una lucha postmortem (E.C. Bufkin). Ciertamente, al llegar a la recogida del cadáver de Pincher esta interpretación se impone de tal manera que, sea cual sea la concepción teológica en que se apoya, el lector tiene la impresión de recoger las máscaras del actor Pincher tras una perfecta actuación. La tesis y la acción dramática parecen haberse desarrollado dentro de un contexto cristiano y sólo teniendo en cuenta este contexto resulta comprensible la alegoría. ¿Cómo entender, si no, la paradoja inherente en el proceso autoaniquilador del centro de que el mal lleva en sí mismo su propia destrucción? Cualquier concepción transcendente del hombre puede encontrar una explicación viable para esta paradoja, como lo ha mostrado Lee M. Whitehead

en su estudio ya referido.<sup>54</sup> La versión hindú de la creación aclararía la nivelación y resolución de dos fuerzas opuestas de signo distinto (externa e interna) en otras dos del mismo signo a partir de un acto creador de fragmentación del dios. La oposición griega entre "physis" y el alma individual entraña la misma oposición trágica que la batalla pincheriana del centro. La fenomenología existencialista sartreana presenta, como hemos visto, el mismo movimiento de autoaniquilación trágica dentro de la consciencia. La concepción goldiana, no obstante, hace encajar esta misma paradoja dentro de un contexto transcendente de premisas claramente cristianas. Si la relación dialéctica entre el sistema defensivo fantástico del centro y la realidad presentada por la memoria no es posible es porque, en definitiva, todo ese sobrevivir es pura imagen de un vivir que jamás llegó a una resolución dialéctica de los impulsos de vida (Eros) y de muerte (Thanatos). Este carácter consecuencial implica, por un lado, que Pincher debe haber muerto y, por otro, que el mal debe también recibir su merecido.

La confirmación definitiva de que estamos ante un drama purgatorial se realiza sobre todo al reparar en la articulación simbólica de la novela y en las paradojas trágicas que esta articulación configura. El universo simbólico de Pincher Martín, polarizado espacialmente en torno a la antinomia vida-muerte, resuelve su ambivalencia subyacente en una plurivalencia significativa que traspasa los límites de los problemas existenciales. Basta para ello reparar

---

54. Cf. Lee M. Whitehead, op. cit., pp. 18-41.

en el modo de articular las imágenes y símbolos y agruparlos en dos campos isomórficos que aclaran las oscilaciones antagónicas creadas por los conflictos básicos de la existencia. Obviamente, existe todo un cosmos de imágenes y de símbolos organizado en torno a esta polarización de conflictos que dificulta cualquier intento simplista de clasificación. Mas su estructuración no es tan ambigua como la génesis del sentido subyacente. Hay una cadena de símbolos que la ordena de un modo coherente. Nos referimos, sobre todo, al encadenamiento simbólico presentado por la articulación "centro"- "roca"- "caja china"- "dientes"- "sótano"- "boca"- "rayo-negro". A través de esta cadena de símbolos el lector recorre las páginas de Pincher Martín fascinado por las contradicciones que presenta su heterogeneidad y como determinado por la inercia de un mismo imán semántico. A primera vista es difícil recorrer las pistas que van de uno a otro hasta ir a parar al "sótano" o abrirse camino en la escena de la lucha entre la "boca" y el "relámpago negro". Algo nos compele inevitablemente hasta ese enfrentamiento sin reparar en la diversidad de los campos semánticos configurados: la ilusión de desentrañar los enigmas que encierra el equilibrio misterioso del primer símbolo, el de la figurita de cristal. Si el curso de la acción juega con nosotros mediante una alternancia de tensiones emotivas, la estructura simbólica va substituyendo a la figurita y al tarro por otros símbolos que desvelan mejor el tipo de equilibrio en que nos vamos manteniendo.

La articulación de esta cadena de símbolos se caracteriza por una heterogeneidad funcional y por una homogeneidad temática. El lector es consciente de que cuesta poco pasar de uno a otro porque el "nexo semántico" prevalece sobre

la conexión funcional entre ellos. Al llegar al sótano se comprende por qué la roca era como un diente y por qué la caja china es la roca: Pincher vivió devorando a los demás y va a ser devorado por el ego creado de fantasías de gula y actos de explotación. Incluso la elaboración fantástica sigue el curso de una asociación de ideas que aparece controlada por "representaciones meta" bien definidas. Inicialmente tanto el tarro de cristal como el centro aparecen investidos de un sentido decididamente formal, como vehículos del juego narrativo que ponen en marcha; pero al final dilucidan ese juego en términos de libertad y de "determinismo", esclareciendo sus determinaciones temáticas. De hecho, el isomorfismo temático va suplantando al formal como criterio de estructuración simbólica. Entre la "figurita de cristal" y el "centro" se da, por ejemplo, una clara homogeneidad funcional al quedar éste último incluido en el primero y reflejar dramáticamente la misma ley del equilibrio. La oscilación hacia una homogeneidad temática se va realizando poco a poco y es dirigida por el "centro" como foco de perspectivas opuestas y múltiples. A través de este "centro" el narrador manipula las leyes del equilibrio que conducen desde la palestra de la lucha dramática hasta el escenario del debate temático. En la mayoría de los casos el paso de un escenario a otro lleva consigo el cambio de una perspectiva interna a otra externa o la substitución del monólogo interior por la voz autoritaria del comentarista. Pero hay ocasiones en las que la convergencia de perspectivas resuelve la estrategia formal y dramática por obra y gracia de la dilucidación temática. La conexión de las leyes de estructuración dramática con las de la clarificación argumental realizada a tra-



vés del centro es tan perfecta que al final puede hablarse de verdadera substitución:

I prefer it. You gave me the power to chose and all my life you led me carefully to this suffering because my choice was my own. Oh yes! I understand the pattern. All my life, whatever I had done I should have found myself in the end on the same bridge, at the same time, giving the same order--the right order, the wrong order. Yet, suppose I climbed away from the cellar over the bodies of used and defeated people, broke them to make steps on the road away from you, why should you torture me? If I ate them, who gave me the mouth? (197)

En muy pocos casos logra alcanzar la ficción goldiana una sincronización tan perfecta entre plurivalencia simbólica y estructuración formal, dramática y temática. Todos, absolutamente todos los cabos de Pincher Martín quedan atados en este texto. La cadena simbólica completa su metamorfosis en una "boca" que engendró y fue engendrada por el "centro", por el "sótano", por los seres explotados en su vida y por cada uno de los símbolos. Como último eslabón de la cadena la "boca" da razón de la verdadera causa de la pérdida del equilibrio en la roca. Y el drama en tres actos ha seguido al pie de la letra la dirección del narrador que creó al "centro" y a la "figurita de cristal". Todo ha salido a la perfección en este interludio purgatorial: la lucha con el mar, con la roca, con las gaviotas, las langostas, las focas, las tormentas, las instantáneas, las alucinaciones y la locura. Sólo falló el preludio, los momentos de la elección, los días pasados en la Marina, la explotación de los demás, la orden equivocada de hundir el barco y la aventura del joven Chris. ¿Cómo será el postludio? Una boca, un par de garras, una voz, todo eso es lo que queda. Si en la caja china la larva triunfante se comió a todas las demás, en

la caja purgatorial de Pincher (la roca) el centro acaba comiéndose a sí mismo.

Si hacemos caso de la fuerza de cohesión que proporciona la asociación de ideas en este debate temático final deberemos dejarnos guiar por la cadena de símbolos que conduce hasta la "boca", protagonista exclusivo de este postludio. El "tarro de cristal" y el "centro" proporcionaron el marco formal y el foco consciente de la acción dramática. Ahora la "roca" va a proporcionar un marco más real para la representación de los últimos instantes de flotación y se va a convertir en "boca". La metamorfosis es curiosa y clave en el desarrollo de la acción. Funcionalmente la roca presenta la misma ambivalencia que el "tarro" y que el "centro", pues como ellos mantiene vivo a Pincher y al mismo tiempo le destruye. Por un lado la roca está sujeta al azote de las olas y de las tormentas, a la presencia de monstruos voladores y de focas marinas y, por otro, sirve de refugio y provee alimento al centro. Como el "centro", la roca pretende suspender a Pincher en la prisión de las dos zancas y su estructura refleja las contradicciones de todo paisaje fantástico. Pero muy pronto se torna negativa y al servir de espejo de la descomposición orgánica de Pincher caemos en la cuenta de que es una verdadera trampa marina que oculta la realidad del desequilibrio interno. En sus grietas está aprisionado el marinerito de cristal. La substitución metonímica garantiza la homogeneidad simbólica. ¿De dónde provienen las contradicciones? ¿Qué nexos semánticos puede dar razón de esa trampa fantástica? El capitán que aparece en uno de los primeros "flashbacks" la denominó "Fuckhall" (por afinidad con Rockhall, ¡curiosa similitud!) y no tarda mucho tiempo el

lector en percibir el acierto de la insinuación grotesca del capitán. Hay algo en esa roca que la distingue como punto falso de suspensión porque refleja una familiaridad extraña, como si fuera un diente situado en una quijada ancestral. La conexión entre el diente y la roca es tal que parece afectar la ley del equilibrio establecido descubriendo parte de la trampa fantástica. Y la familiaridad es tan inexplicable! "The process is so slow it has no relevance to\_\_\_ ... The process is so slow\_\_\_" (78). Por más que Pincher pretende adaptarla a sus medios, la actividad del papel secante es aniquiladora y a veces da al traste con el control remoto del centro. En un fallo incomprensible Pincher acaba llamándola "dientes" hasta despertar irritadamente del letargo que había impuesto su familiaridad:

The teeth were here, inside his mouth. He felt them with his tongue, the double barrier of bone, each known and individual except the gaps\_\_and there they persisted as a memory if one troubled to think. But to lie on a row of teeth in the middle of the sea\_\_\_. (90-91).

Naturalmente, el lector va dando con las claves de esta familiaridad extraña y traza adecuadamente el puente semántico que conduce hasta la "boca". Por el camino de la fantasía es imposible llegar a la esfera de la homogeneidad simbólica. Las imágenes se suceden y superponen libremente, mas la estructuración metafórica nunca sigue un fluido de ideas indeterminadas. Existe un objetivo, un proyecto, unas ideas-control que seleccionan el encadenamiento. Los "dientes" contradicen la realidad de la roca aunque esta relación de inclusión negativa no anula otras relaciones analógicas. ¿De dónde proviene esa familiaridad enigmática entre la "roca" y los

"dientes"? El texto narrativo descubre el origen y encubre la causa: proviene de otra roca y es tan real como los lazos de sangre, tan familiar como un amigo de infancia, una nodriza, cualquier conocido con aire de eternidad (p. 125). El nexo es causal y genealógico, y sólo el tiempo, la distancia--y el hecho incuestionable de que Pincher ha franqueado los umbrales de la muerte!--impiden percibir la fuerza cohesiva de la relación analógica. No podemos caer en la trampa. Para cuando el rayo negro hace desaparecer la roca de papel pintado entre las garras del centro queda claro que la familiaridad ha sido perfectamente reconocida por el lector. La isla fue creada por el centro de la misma nada, del recuerdo de un diente caído. En el escenario rocoso sólo queda la máscara de una "boca".

En la red de imágenes que pueden haber ocultado este tendido analógico existe un hilo de Ariadne que teje hábilmente la tela metafórica de Pincher Martin. Se trata de una actividad que revela la extraña familiaridad entre la "roca" y los "dientes", que define el proceso de fragmentación total de Pincher y que confiere homogeneidad temática al resto de la cadena simbólica. Se trata del proceso de "comer" como actividad paradigmática de cualquier forma de explotación y desgaste aniquilador. En este proceso se encuentra la clave de las paradojas dramáticas de la novela: Chris, glotón de naturaleza y de proporciones cósmicas, debe concluir su existencia purgatorial comiéndose a sí mismo. El modo de mantener su identidad en la roca debe acabar negándose a sí mismo, pues es a esa naturaleza pincheriana a la que el centro trata de asirse. No es extraño, pues, que en la articulación simbólica los nexos analógicos funcionen por inclusión

negativa. Pincher debe comer para vivir, y en el escenario de la isla le vemos luchando contra las fantasías devoradoras y al mismo tiempo haciendo esfuerzos supremos para comer percebes y anémonas repugnantes. En la continuidad dinámica del proceso yace su propia destrucción.

Y es precisamente esta misma paradoja expresada en término antropofágico la que contiene el símbolo de la caja china". La ambivalencia de la roca y de los dientes queda así aclarada. Sobrevivir consiste en comer y en el comer está la muerte. Por ello la "caja china" condensa las contradicciones inherentes en las imágenes anteriores y unifica la estructura metafórica de la novela. En la "caja china" se acumulan las imágenes del plato de larvas, del ataúd, de la pala golpeando en la caja mortuoria y del sótano. La ambivalencia del proceso es puesta de relieve en la actividad de las larvas dentro de la caja. Primero las larvas pequeñas se comen el pescado, luego las larvas grandes se comen unas a otras hasta quedar una larva enorme como plato único. La significación de este episodio macabro resuelve los enigmas contenidos en el símbolo. Pincher reafirma su sobrevivir en la roca como si fuera a jugar a ser larva. Los "flash backs", por otra parte, muestran cómo toda su existencia ha consistido en explotar a los demás y abusar de ellos. Pero la vida como proceso de comer lleva consigo la paradoja de ser comido. No en vano la "caja china" se parece a una arquilla de laca negra y a la caja de dinero robada por Pincher. También la mujer del director aparece como una larva de ojos negros y diminutos. ¿Cómo te puedo poner en una obra si no te he comido?, se pregunta con Helen. Alfred, Helen, Mary, Nathaniel y Peter, todos han sido larvas devoradas por Mar-

tin. Ahora Pincher debe ser tragado. Las instantáneas finales consuman este proceso con un rotundo "Eaten". Al final sólo queda un par de garras, manchas blancas, comida putrefacta y amontonada, toda la cosecha y despojos del mar (p. 167).

A la paradoja de "comer" y "ser comido" como principio articulador de la homogeneidad simbólica de Pincher Martin se llega mediante una modificación en los niveles de representación dramática que pone de manifiesto la importancia del control temático. Casi sin darse cuenta, el lector pasa de la resolución de un conflicto dramático a la dilucidación de un teorema existencial sobre la naturaleza del purgatorio. Evidentemente, esta dilucidación se realiza en dos movimientos que no coinciden exactamente con las contradicciones lógicas del enunciado de la paradoja. La novela describe sobre todo la experiencia de "ser comido" como lucha postmortem, por lo cual la ilusión de una relación dialéctica entre ambos movimientos ha de crearse a partir de la negación de una relación de similitud. Tan pronto como se llega a la revelación de que "ser comido" es pura imagen y consecuencia inevitable del "comer", la dilucidación temática habrá de echar mano de pruebas que trasciendan los límites de lo verosímil. De hecho puede decirse que existe en la novela una superposición de ambos movimientos dramáticos de acuerdo con la tensión de ilusiones creadas por la paradoja. El primero se apoya en las ilusiones de cohesión combativa proporcionadas por el sobrevivir como lucha verosímil y fantástica; y el segundo radica en las fuerzas de desintegración que corroboran la validez del principio con base también en la épica fantástica. Esto significa que sólo paródicamente puede continuar la narrativa el juego

dialéctico de la paradoja.

Hay una escena en la novela que parece marcar la pauta de transición de lo dramático a lo temático y de la aventura heroica verosímil a la escenificación paródica fantástica. Se trata del "flashback" en el que Martin es obligado a representar a los siete pecados capitales en un drama alegórico. La presentación del actor por parte del director no deja lugar a duda de que la caracterización del personaje adquiere rasgos de encarnación prototípica del vicio de la gula:

"Chris-Greed. Greed-Chris. Know each other."  
 "Anything to please you, Pete."  
 "Let me make you two better acquainted. This bastard here takes anything he can lay hands on. Not food, Chris, that's far too simple. He takes the best part, the best seat, the most money, the best notice, the best woman. He was born with his mouth and his flippers open and both hands out to grab. He's a cosmic case of the bugger who gets his penny and someone else's bun. Isn't that right, Geroge?" (119-120).

La eficacia de este retazo descriptivo es doble. Por un lado proclama a Pincher como larva triunfante, resolviendo las ambigüedades semánticas que hasta entonces hayan ido creando las distintas imágenes, y por otro lado traslada el centro de gravedad de nuestra lectura hacia la representación alegórica en cuanto tal. Martin fue personificación acabadísima del vicio de la gula (podría representarla sin máscara) y Pincher sigue siéndolo en el escenario fantástico de la roca dentada. El marco del teatro dentro del teatro da relieve a un único perfil ético, por encima de los distintos papeles que Pincher está representando en la roca. Definitivamente, la máscara que está utilizando el centro en la lucha fantástica de la roca deberá parodiar ese mismo perfil.

Revelada la paradoja, los símbolos adquieren clara virtualidad alegórica que ayudan a percibir nítidamente el drama purgatorial fantástico. En esta representación tanto la trama como la dilucidación argumental siguen los mismos movimientos: comer y ser comido. Las figuras son máscaras que carecen de identidad y que aparecen determinadas por el control remoto del centro y el del perfil ético de Pincher. Así, Pincher construye un enano de piedra a imagen y semejanza suya como punto de referencia de su nueva identidad. Como el drama se desarrolla en el escenario de la nada es preciso establecer un absoluto, comunicarse con él y adorarlo como ídolo. La supervivencia es ante todo un acto de creación continua, de substitución y de renovación de máscaras. Si una de ellas no cae bien es preciso echar mano de otra, aunque sea tan exigente como las del drama clásico. La de Atlas no le viene mal del todo, pues Pincher debe también sujetar el mundo de la roca con sus garras debido a su rebelión titánica. También en las de Ajax y Prometeo encuentra el centro afinidades. Como el arrogante Ajax, Pincher desafía a la divinidad del mar que amenaza aniquilarle en la roca. Como Prometeo, el titán que robó el fuego de Zeus para ayudar al hombre, Pincher es encadenado en una roca para consumir la tortura de comerse a sí mismo.<sup>55</sup> Pero con estos disfraces heroicos no se puede representar adecuadamente el papel del criminal Pincher. No se puede jugar a comer

55. La dimensión antiheroica que alcanza la parodia pincheriana se destaca sobre todo al asociar al héroe de Pincher Martin con los titanes de la mitología clásica en un marco de defecación, enfermedad y descomposición corporal como el que presenta la novela. No sólo la empresa pincheriana no es igualable a la de Prometeo o a la de Ajax sino que tal referencia a una grandeza heroica en ese contexto resalta



cuando la identidad del personaje está en proceso de descomposición. No se puede imitar al héroe clásico sin parodiar la gesta personal antiheroica. Los papeles se deben invertir. El enano se desploma y se transforma en figura macabra que persigue a Pincher con la guadaña. El icono creado a imagen y a semejanza de Martin se convierte en el espectro omnipotente de la muerte ("He held his breath and looked up and there was the old woman from the corner of the cellar standing on the skyline. 'She is the Dwarf. I gave her a silver head!' " [156] ). El nuevo Prometeo sólo preserva su existencia para que su aniquilación sea más completa. Los empeños autonegativos de afirmarse proyectan la inevitabilidad del "ser comido". Las armas de la educación y de la inteligencia que utiliza el centro para imponer un esquema en su existencia acaban siendo presa de esos mismos esquemas. En el drama alegórico de la roca ha hecho su aparición la muerte. Y el escenario es la caja china y el sótano.

Ha llegado, pues, la hora de que el debate temático dicte las normas escénicas para la condenación de Pincher. En el sótano de la infancia espera la vieja de la cara de plata. El sótano es un ataúd, una caja, un almacén de objetos desusados, una caja china. Al imperativo del director de escena el centro debe bajar al sótano al encuentro de la vieja, pues el gigante del enano amenaza con destruir todo.

---

la naturaleza antiheroica de Pincher. Sin duda alguna, el verdadero sentido de la parodia proviene de la interpretación del mito prometeico en términos de "comer" y "ser comido", de la contraposición entre la actividad del águila devoradora y la renovación de las entrañas que la roca parece procurar. Como afirma el Dr. R.D. Laing (op. cit., p. 174), el águila devoradora y las entrañas, renovadas tan sólo para ser devoradas de nuevo, componen una inversión del ciclo normal de nutrición. Este aspecto del mito es el fundamental en Pincher Martin.

Las direcciones son claras e inequívocas:

Out of the bed on the carpet with no shoes.  
 Creep through the dark room not because you want  
 to but because you've got to. Pass the door....  
 Round the corner now to the stairs. Down, pad.  
 Down, pad. The hall, but grown. Darkness sitting  
 in every corner.... Different banisters, everything  
 different, a pattern emerging, forced to go down  
 to meet the thing I turned my back on. Tick, tock,  
 shadows pressing. Past the kitchen door. Draw  
 back the bolt of the vault. Well of darkness.  
 Down pad, down. Coffin ends crushed in the wall.  
 Under the churchyard and back through the death  
 door to meet the master. (178)

Es este el lenguaje compulsivo de un encuentro inevitable.

¿Por qué descender así hasta el sótano al encuentro del maestro y del proyecto que emerge?<sup>56</sup> ¿Qué fuerza de presión o qué ley de gravedad manipulan al control remoto del centro? Este, por su parte, ha tratado de rechazar desesperadamente el avance acelerado del proyecto abandonándose a la inteligencia y refugiándose en la locura. Había cierta lógica en resistir como había cierta cordura en aplazar el tiempo que había de venir. Así eran las reglas del juego. Así lo dispuso el narrador y así lo convino la figurita de cristal. Mas este ritmo implacable hacia el sótano es más temible que los ataques imprevistos de la fantasía o de la memoria. No

56. La "cosa" de la que huye el centro, así como la naturaleza del proyecto, permanecen indeterminadas a través de toda la novela y las imágenes del relámpago negro y del libro abierto no parecen personificar divinidad alguna, sino entidades indefinibles. Golding, por su parte, en carta personal dirigida a John Peter identificó esa "cosa" con Dios al especificar el simbolismo del sótano. "The cellar", dice Golding, "in *Pincher Martin* represents more than childhood terrors; a whole philosophy in fact--suggesting that God is the thing we turn away from into life, and therefore we hate and fear him and make a darkness there." Cf. el postscripto añadido a "The Fables of William Golding", por John Peter, en *William Golding's Lord of the Flies: A Source Book*, ed. cit., p. 34.

Esta interpretación viene corroborada, sin duda, por la figura del marinero divino que aparece en la última escena de la aniquilación.

es el ritmo del oleaje del mar o de la marea del equilibrio interior. Es el ritmo de una tormenta desencadenada, de una inundación que contradice lo predecible. Es el ritmo de una pala que golpea insistentemente contra una caja de hojalata enorme recién enterrada.

El lector que escucha atentamente este ritmo con música de fondo heroico (Tchaikovsky, Wagner y Holst son los preferidos por el centro) no puede dejar de percibir que lo que pone en movimiento a esta fuerza vertiginosa es la presencia de la cosa a la que Martin dio la espalda cuando fue creado, al esquema que emerge como conglomerado de actos realizados durante la vida. "Because of what I did", se dice a sí mismo el centro, "I am an outsider and alone." (181). Lo que Martin ha hecho queda patente: forzar sexualmente a Mary, seducir a la mujer del productor, asesinar a Nathaniel, violar a Sybil, robar y engañar en los exámenes. Lo que el centro ha hecho en la roca es reconstruir la identidad de Christopher Hadley Martin a base de negaciones de su verdadera naturaleza culpable. Es apropiado que Martin haya sido un actor en su vida y que Pincher complete la representación paródica con las mismas máscaras. En términos éticos las máscaras resultan claramente reveladoras y el ritmo compone una verdadera fuga y rechace de su condición de culpable. Al fin y al cabo el drama alegórico comprende tres actos y la unidad dramática viene garantizada por la permanencia del mal como entidad atribuible a un mismo héroe. Hay un ritmo también implacable en la pendiente del mal, una especie de necesidad biológica que determinó el preludio vivo y real de Martin y que parece acompasar este nuevo ritmo del drama alegórico purgatorial. Los "flashbacks" lo marcaron firme-

mente al impulso del "Odi et amo" y la condenación final lo sincroniza perfectamente. Como si la extinción del centro consistiera en la aniquilación del mal cometido, Golding ha yuxtapuesto en una misma escena el momento del asesinato de Nathaniel con el de la destrucción del centro. La dirección escénica sincroniza teatralmente ambos momentos al ritmo de la sed criminal:

Everything set, the time, the place, the loved  
one.  
.....  
Feet descending the ladder  
Now  
Ham it a bit. Casual saunter to the port side.  
Pause.  
Now. Now. Now.  
Scramble to the binnacle, fling yourself at  
the voice pipe, voice urgent, high, sharp, frigh-  
tened  
"Hard a-starboard for Christ's sake! "  
A destroying concussion that had no part in the  
play.  
.....  
"And it was the right bloody order!"  
Eaten. (184-186)

La representación es modélica. "Comer " y "ser comido" son una misma cosa. Alegóricamente hablando la paradoja dramática es pura parodia. La única ley que hace perder el equilibrio al centro o arrojar a Pincher a la oscuridad del sótano es la ley de la caída y en consecuencia con esta ley el precio del pecado es la muerte. La sincronización técnica--en la orden de girar el barco coexisten dos significados antagónicos--se ha hecho de acuerdo con las reglas del juego del tarro de cristal, pero en la metáfora naviera las fuerzas del equilibrio aparecen determinadas éticamente. La causalidad moral substituye a la física a la par que el juego formal-teatral concluye la demostratividad temática. La lucha final no se libra en el umbral del más allá, entre

la vida y la muerte, sino en el escenario del mal, en el terreno metafórico de la autodestrucción.

A esta conclusión alegórica nos han conducido como de la mano las revelaciones de los "flashbacks". El el último de ellos Nathaniel habla del cielo que se inventa Pincher como sustituto del verdadero. La naturaleza de este cielo no es revelada, pero conocido el infierno de Pincher cuesta poco imaginarlo. Pincher se ha inventado una técnica para morir que consiste en "ser comido" y esta técnica es llevada hasta tal extremo que al final sólo su boca y un par de garras toman parte en la autoaniquilación. Su extinción constituye un rechace de la bondad del sobrevivir fantástico concedida por la manifestación divina. El último gesto del centro, la blasfemia obscena lanzada contra el cielo ("I shit on your heaven" [200]) es un desafío abierto contra la promesa compasiva de ser reducido a la nada como acto purgativo y preparatorio para su muerte espiritual. También este desafío sincroniza de tal modo las reglas del juego formal con la dilucidación temática que no queda más remedio que correr el telón del drama alegórico. Pincher Martin concluye ritualmente, como había empezado, dejando frente a frente a las dos fuerzas, revelando por fin el por qué del juego narrativo y de la experiencia purgatorial:

"Have you had enough, Christopher?"  
 .....  
 "Enough of what?"  
 "Surviving. Hanging on."  
 .....  
 "I hadn't considered."  
 "Consider now."  
 .....  
 "I won't. I can't."  
 "What do you believe in?"  
 Down to the black book, coal black, darkness of  
 the cellar, but now down to a forced answer.

"The thread of my life."  
 .....  
 "Consider."  
 "I will not consider! I have created you and I  
 can create my own heaven."  
 "You have created it." (194-197).

La precisión del debate es incontestable. El centro escoge su propio infierno. ¿Por qué--se había preguntado anteriormente--arrastrarse por el bien y el mal cuando la serpiente yace enroscada en su propio cuerpo? Naturalmente, el reconocimiento de esta realidad supone aceptar la aniquilación venida del antagonista portador del bien. Si para Pincher y su centro esto ha sido imposible, para el lector de Pincher Martin no existe en estas últimas páginas dificultad alguna en reconocer quién es quién, por qué el drama alegórico se gestó en un naufragio y por qué en la punta misma de un alfiler ha cabido una de las experiencias imaginativas postmortem más atrevidas de la ficción moderna.

F R E E F A L L

( 1959 )

#### IV. LA DIFÍCIL ESCUCHA DE LA RESPONSABILIDAD

##### 1.- Paradojas de la originalidad.

Raro es el lector que en nuestros días toma una novela en sus manos sin una opinión preconcebida que corroborar o contradecir sobre la personalidad del escritor, el alcance de su obra en general o sobre las posibilidades innovadoras que tal novela pueda presentar. La asombrosa publicidad que acompaña a la aparición de una novela de una figura literaria reconocida y controvertida hace casi imposible una degustación privada y exclusivamente personal de su lectura. El placer de leer por interés, del despertar de ilusiones y expectativas espontáneas aparece mediatizado por el fenómeno social de una fijación de los criterios de lectura que mejor respondan a las necesidades publicitarias y propagandísticas. Si esa figura es William Golding y si esa novela es Free Fall--la deseada Free Fall!--algunos de los criterios fijados para su aparición ya eran sobradamente conocidos por los seguidores goldianos de hace casi veinte años y el asombroso alumbramiento de 1959 vino a constituir un caso de ruptura desdichada de los cánones que habían hecho de la novelística goldiana un caso normal de "serialización".

Y así fue, efectivamente. La expectación que precedió al lanzamiento de Free Fall fue inusitada. En un par de años, desde 1954 hasta 1956, la carrera meteórica de



William Golding había quedado sellada por Lord of the Flies, The Inheritors y Pincher Martin. Para 1959 fue anunciada Free Fall y el lapso que la separaba de las anteriores hizo presentir a numerosos críticos que algunas contradicciones internas y formales eran causantes del retraso. Conocidas las dificultades de concepción y de lectura de esas novelas era de suponer que Golding buscara alguna fórmula de compromiso entre los diseños y soluciones fabuladas de sus narrativas anteriores y el tipo de experiencias cada vez más paradójicas e insólitas que contenían. El problema era una cuestión de crecimiento y de madurez de la talla de novelista, de estar a la altura de su reputación, de ampliar el ámbito existencial y social de sus novelas o de volver a los lares del marco alegórico y del control temático. La paradoja de la originalidad, de la articulación del axis de la continuidad novelística con el de la discontinuidad, exigía un alto precio. Repetición y discontinuidad, fidelidad y renovación, identificación y formación reactiva. Free Fall era la prueba de fuego. Su recepción en Octubre de 1959 puso en el candelero los desconciertos que esta paradoja de la originalidad entrañaba para el lector goldiano. El prototipo de la novela goldiana era fácilmente reconocible y agradaba describir sus señas de identidad: simplicidad de diseño, clara linealidad argumental y dramática, marcos aislados y situaciones distanciadas, personajes y héroes tipificados propios de figuras alegóricas, control sistemático y lógico de las ideas, carácter moralizante y didáctico, hondura metafísica y tinte marcadamente religioso, intensa concentración imaginativa, perfecta estructuración metafórica de la experiencia

narrada, recreación mitopoética de rasgos y detalles concretos, tendencia a la introspección psicológica, carácter poético en las descripciones y soluciones dramáticas finales imprevistas ("gimmicks") que obligan al lector a invertir o a revisar el trayecto de su lectura. Cuando apareció la fotografía de Golding en los periódicos y en las revistas literarias, o cuando hizo acto de presencia ante las cámaras de televisión ya sabía el lector o el televidente que esa era la imagen de un novelista serio, preocupado por los problemas esenciales e insolubles del hombre, obsesionado por el mito de la caída original y empeñado en fabularlo una y otra vez. Ciertamente no se engañó el lector, pues Free Fall parecía anunciar en su título las condiciones y resultados de ese mismo mito y no era desacertado disponerse mentalmente para la lectura de una nueva versión. El que así lo hizo vio resolverse la paradoja de la originalidad en favor del axis de la continuidad, ya fuera como afianzamiento de los nexos temáticos con las tres novelas anteriores o como crecimiento del árbol genealógico plantado por los niños de Lord of the Flies, afianzado por el Homo Sapiens y el Homo Neanderthalensis (The Inheritors), extendido hasta los confines del más allá por el purgatorio de Pincher (Pincher Martin) y madurado ahora por la relación de "hombre a hombre" del culpable Sammy Mountjoy (Free Fall).<sup>1</sup> El mismo Golding insistió hace pocos años

1. En estas dos razones basan Ian Gregor y Mark Kinkead-Weekes su optimista defensa de Free Fall, tanto en su oportuno artículo "The Strange Case of Mr. Golding and His Critics" (The Twentieth Century, CLXVII, Febrero 1960, pp. 115-125) como en su célebre estudio William Golding: A Critical Study, ed. cit. Según esta pareja de entusiastas goldianos Free Fall es una ampliación del mito perenne (el de la caída) que Golding ha tratado de explorar constantemente y cuya nueva estrategia ficcional supone un ataque frontal contra el

en afianzar este nexo de identidad aun a costa de la evidente disparidad de circunstancias entre situaciones existenciales concretas y situaciones arquetípicas.

El cambio de circunstancias fue crucial en este caso, pues una versión moderna del mismo mito requiere algo más que la sustitución de una isla por un campo de concentración, la de un condenado prometeico por un maniático sexual o la de una dramatización convincente de las dicotomías fundamentales del existir por un entrelazado de episodios caprichosos y cambiables como la moda (Sammy habla repetidamente de "hats" como sistemas que condicionan su existencia y para el lector estos mismos sistemas componen un ingrediente de estructuración de los distintos cuadros episódicos narrados).

mismo objetivo ya determinado de antemano en las novelas anteriores. Y como ataque frontal, la nueva versión trata de dilucidar la relación del hombre caído para con sus semejantes mediante la presentación de situaciones naturalistas contemporáneas investidas de las mismas implicaciones cósmicas que evocaron los marcos remotos de las novelas anteriores. (Cf. el artículo citado, pp. 116-117).

La necesidad de esta sustitución de marcos novelísticos parecía provenir de las exigencias didácticas de la obra entera de William Golding. En una entrevista con Jack I. Biles declaró abiertamente Golding: "I suppose in a sense it is an attempt to put the story, in so far as it is a story, within circumstances that are recognizable to most people of my own generation. Just that. You know, most of us haven't been on an island in the middle of the Pacific or in the middle of the Atlantic or been closely to do with Neanderthal man, and I thought it was perhaps time I had electric light in the streets and all that. No more that that..." (Ver Jack I. Biles, Talk: Conversations with William Golding, ed. cit., p.79).

Muy justo y sencillo es, pues, el objetivo de tal sustitución. A la hora de ver implicaciones cósmicas en el nuevo marco de Free Fall nos exponemos a quedarnos con la nostalgia de un paraíso que se ha perdido en las aulas de Rotten Row, en una prisión nazi, en el módico apartamento de Sammy o en el asilo en donde está internada Beatriz. Evocar, naturalmente, no es implicar; y al lector sólo le llegan ecos del cosmos contenido en las novelas anteriores. La luz eléctrica o el semáforo que controla la responsabilidad de Sammy no han adquirido todavía cualidad mitopoética.

La decepción y la desilusión llamó a las puertas de numerosos y asiduos lectores goldianos en el otoño de 1959. Los síntomas de una discontinuidad (y continuidad) mal resuelta parecían evidentes. Free Fall creó, en palabras de Ian Gregor y Mark Kinkead-Weekes, un "locus classicus" en los anales de la recensión irresponsable y, pensamos, el lector del futuro habrá de recorrer con detenimiento esas recensiones, creer en la sinceridad espontánea de los criterios de lectura propuestos y entender las paradojas de la originalidad como una lucha constante contra los límites mismos del novelar.<sup>2</sup>

2. Estos dos autores recogen en su artículo citado algunas opiniones que es preciso leer con imparcialidad. Dejando de lado las más lacónicas, resaltamos las que inciden en el problema de la originalidad como dilema para la maduración del novelista. Mr. Rees, por ejemplo, se pregunta si, efectivamente, William Golding, a semejanza de su ahijado protagonista (Sammy) no perdió la pista en la concepción y estructuración de la novela. El crítico de The Observer, por otro lado, considera la obra como un fracaso total y recomienda a su autor la vuelta a los moldes novelísticos anteriores. Asimismo el The Times Literary Supplement, por voz de John Bowen, reconoce y analiza varios desaciertos, confiesa su decepción y propone para la "hubris" de su autor una cura de humilde aprendizaje. (Cf. John Bowen, "Bending Over Backwards", The Times Literary Supplement, 3.008, Octubre 23, 1959, p. 608).

Un eco más moderado registran los estudios posteriores al volver a resaltar este "faux pas". Samuel Hynes, por ejemplo, en su William Golding (New York and London, Columbia University Press, 1964) echa de menos en Free Fall el molde mítico que amalgamaba la significación de las anteriores novelas y aplica certeramente la expresión de Yeats "we assent to the conclusions of reflection but believe what myth presents". Similar objeción había notado antes Frank Kermode ("The Novels of William Golding", ed. cit.) al destacar el excesivo comentario del autor a través de la narrativa. "Myths of total explanation", dijo Kermode, "are religious; comment upon them is theology" (p. 27). Martin Green, por su lado, analizó devastadoramente algunos de los puntos destacados por la crítica, entre ellos la floja manipulación de las ideas, la calidad del lenguaje, los ecos de otros escritores contemporáneos y las fluctuaciones estructurales que reflejan una débil concepción. (Ver "Distaste for the Contemporary", The Nation, CXC, 21 de Mayo 1960, pp. 451-454). Peter Green expresa concluyentemente la significación de la novela como "variación experimental" en términos que obligarían a reconsiderar las premisas tan optimistas de Ian Gregor

El factor tiempo, uno de los mejores filtros de apreciación crítica, está de nuestra parte. ¿Cómo es posible, debiera preguntarse el lector, trasladar ficcionalmente el mito de la caída en términos enteramente actuales? ¿Cómo concebir novelísticamente al hombre caído a través de situaciones que no contengan árboles del bien y del mal, catástrofes cósmicas y expulsiones ejemplares? Pregunta similar formuló Ortega y Gasset en su Historia como sistema y su respuesta parece conceder no poco acierto al planteamiento goldiano de Free Fall. Dice Ortega y Gasset:

...para averiguar la razón de nuestro ser o, lo que es igual, por qué somos como somos, ¿qué hemos hecho? ¿Qué fue lo que nos hizo comprender, concebir nuestro ser? Simplemente contar, narrar que antes fui el amante de esta y aquella mujer, que antes fui el cristiano... En suma, aquí el razonamiento esclarecedor, la razón, consiste en una narración. Frente a la razón pura físico-matemática hay, pues, una razón narrativa... la vida sólo se vuelve un poco transparente ante la razón histórica."<sup>3</sup>

y Mark Kinkead-Weekes. Al nivel de una evaluación estética y moral, puntualiza Peter Green, Free Fall es una obra ambiciosa que ha fallado en su objetivo fundamental.

Sobre esta plataforma de consensus general sobre Free Fall como intento fallido, la crítica posterior ha pormenorizado y reconstruido algunos desaciertos al amparo de una unificación temática de toda la obra goldiana. Así, James Baker recoge mesuradamente los ecos ambivalentes de la opinión crítica y los somete a sobria precisión crítica (Cf. James Baker, op. cit.). Bernard Dick (William Golding, ed. cit.) es más incisivo al puntualizar varios fallos que habían pasado inadvertidos para muchos estudiosos y expresa el deseo de que de haber rellenado Golding el trazado dantesco delineado habría alcanzado Free Fall estatura de gran novela, comparable a las de Kafka, Sartre y Camus. Howard Babb señala también varias incongruencias en la ordenación episódica y las justifica en nombre del nuevo tipo de conciencia que Golding deja transparentar a través de Sammy. (Cf. The Novels of William Golding, Ohio State University Press, 1970).

El dilema de la originalidad se polariza, pues, por un lado en la adecuación de la transacción ficcional del mito de la caída y, por otro, en la estrategia estructural que adopta tal transacción. La urgencia didáctica del conocimiento del yo es criterio decisivo en este caso.

3. José Ortega y Gasset, Historia como sistema, Madrid, Revista de Occidente, 1941, pp.48-49.

Es indispensable, pues, que para hacer de "un hombre" un caso novelísticamente paradigmático de una experiencia universal y arquetípica se haya de partir de una cronología del existir de ese hombre. No se puede revestir de significación transcendente esa vida sin recorrer sus momentos y etapas transcendentales e intrascendentes, sin recomponer un trazado biográfico o histórico de la misma. El individuo, dijo John Dewey, es él mismo una historia, una carrera, y por eso su biografía puede ser relatada sólo como acontecimiento temporal.<sup>4</sup> Golding parece saberlo muy bien y por eso, además de organizar la narrativa en segmentos episódicos que perfilan una trayectoria biográfica, inaugura la novela con la introducción del "yo" responsable, voz de narrador que armoniza las del autor y del personaje al mismo tiempo y que constituye, de hecho, el cambio de perspectiva más arriesgado y decisivo de todas las obras goldianas. La exactitud y consecuencialidad cronológicas no son imprescindibles. Lo importante es la concate-nación y serialización de los cuadros episódicos de acuerdo con unos nexos bien claros. La cronología de la culpabilidad no tiene por qué coincidir con la de la evolución biológica. En cada una de ellas la temporalidad se relaciona con la individualidad de un modo diferente. Y en cada una de ellas los criterios de distribución de frecuencias obedecerían a causas distintas: el imperativo de una búsqueda moral, determinista o no, en una, por ejemplo, y el ritmo evolutivo en la otra. Los nexos entre los cuadros exhibidos vendrán así determinados por estas dos causas. ¿Cuál de las dos escoge el

4. John Dewey, "Time and Individuality", The Human Experience of Time, ed. por Charles M. Sherover, New York, New York University Press, 1975, p. 424.

narrador de Free Fall? ¿Y a través de cuál de ellas resulta más fácil transcender la pura historicidad?

Free Fall parte de una opción fundamental, de una cuestión retórica que no ofrece lugar a dudas sobre el camino a elegir: ¿Cuándo perdí mi libertad?, se pregunta el héroe-narrador en la primera página de la novela. Indudablemente, la suerte está echada, el proyecto es claro y la ordenación de la temporalidad habrá de seguir el latir de una búsqueda subjetiva e inicialmente retrospectiva. Si alguna novela goldiana exhibe su principio estructurador desde el mismo "incipit" es ésta. El cambio con respecto a las obras precedentes es evidente. En esta nueva novela ha de plantearse el problema de la perspectiva como inseparable del trayecto a recorrer por el héroe. Su búsqueda ha de coincidir con la del lector y su exploración ha de dejar oír con nitidez la voz del autor. El diseño novelístico ha de ajustarse también a las necesidades de esta opción inicial resaltando los momentos claves del trayecto, decidiéndose definitivamente por el modo de secuencialidad narrativa que mejor responda a la espontaneidad y a la inercia subjetiva de la exploración. Va a ser una historia curiosa, se dice a sí mismo el narrador. Y no por la naturaleza misma de los episodios sino por la manera en que los acontecimientos se van presentando ante la memoria. La razón es obvia:

Time is two modes. The one is an effortless perception native to us as water to the mackerel. The other is a memory, a sense of shuffle fold and coil, of that day nearer than that because more important, of that event mirroring this, or those three set apart, exceptional and out of the straight line altogether.<sup>5</sup>

5. William Golding, Free Fall, London, Faber and Faber, 1959, p. 6. Todas las citas subsiguientes remiten a esta edición e irán entre paréntesis.

La temporalidad que escoge el narrador de Free Fall es, naturalmente, la segunda, la constituida por fases retrospectivas y anticipatorias de la memoria, la que ordena su "antes" y "después" en función de la inspección del "ahora", la que registra el pasado a la luz de las cargas emotivas, el remordimiento o los traumas, la que no distingue unidades discretas en la sucesión de los acontecimientos y mide las variaciones durativas por la intensidad de los actos perceptivos y cognitivos. Es esta temporalidad una verdadera licencia de articulación narrativa, una prerrogativa estructural que legitima las irregularidades y contrastes en el encuadramiento episódico. De este modo deja abiertas numerosas elecciones, numerosas opciones en la distribución de los acontecimientos, establece pausas de lectura y hasta las justifica en nombre de una capacidad perceptiva sumamente versátil. Al son de esta percepción del tiempo, Free Fall defiende la validez de su propia forma narrativa disfrazando, de hecho, las fluctuaciones entre su propia concepción y el desarrollo experimental y formal de la misma.

Un claro objetivo persigue la nueva variación formal arropada en este tipo de temporalidad al establecer como proyecto novelable la búsqueda de la pérdida de la libertad: supeditar el control y la experimentación a las exigencias epistemológicas de la lectura haciendo al mismo tiempo del proceso exploratorio del héroe el factor decisivo (¡y arbitrario!) de la variación. La necesidad de este cambio parecía caer de su propio peso si tenemos en cuenta las paradojas de la originalidad creadas por Lord of the Flies, The Inheritors y Pincher Martin. Era preciso no sólo buscar al



culpable encubierto en las figuras alegóricas o trasladarlo desde una isla paradisíaca prehistórica o infernal hasta el escenario de nuestros días sino hacerle caer en la cuenta de su trayecto personal como ser culpable. En este sentido, la presentación en primer plano del protagonista responsable trae consigo la manipulación adecuada de una temporalidad distinta de la exhibida por las tres novelas precedentes. Al fin y al cabo los hilos narrativos de estas novelas prendían al factor tiempo en el cielo estrellado de una ejemplaridad estática y transcendente. El universo simbólico era uniformemente espacial y a la agonía trágica de Ralph, Lok y Pincher respondía el lector con el alivio de una sublimación esperanzadora. Ese era el mundo del mito y ésa era su fruición. Pero el dilema de la culpabilidad como espectro de posibilidades narrativas puede jugar con la irreversibilidad temporal al ritmo marcado por la conciencia. Hay que contar, naturalmente, con la historicidad del sujeto responsable y enraizar en ella la dinámica narrativa. Sólo a través de los avatares del tiempo, de los acontecimientos y de los hechos concretos tiene sentido real la caída original. Por esto, Sammy Mountjoy, el protagonista de Free Fall, se pregunta después de cada cuadro episódico "Here?"; y la respuesta es negativa hasta llegar al final del capítulo doce en donde no responde porque el episodio precedente ha elaborado ya la respuesta de un modo convincente.

Ciertamente la función articuladora de la pregunta "¿Cuándo perdí mi libertad?" impone restricciones a la historicidad del protagonista y a la estructuración de la acción, de modo que hace pensar en Free Fall como corolario temático

de las novelas precedentes. Esta misma cuestión retórica va implicada de un modo ejemplificado en cada uno de los "gimmicks" de sus predecesoras y, de hecho, no pocos lectores recrean escenas de Free Fall convencidos de que están hallando la clave de los enigmas finales de Lord of the Flies, The Inheritors y de Pincher Martin.<sup>6</sup> Hay una sed de auscultación en esta nueva novela que modifica retrospectivamente numerosas premoniciones y que sólo parecen cumplirse si se pone como telón de fondo el drama horroroso de Lord of the Flies, la inocencia del hombre neandertal y la lucha fantástica de Pincher Martin. Pero la innovación es de por sí significativa y presenta suficiente autonomía formal. La pregunta introductoria lanza dinámicamente a la narrativa garantizando su unificación lógica. Y no es sólo un dispositivo retórico de alternancias narrativas, como pudiera parecer. En cada una de sus respuestas y reformulaciones van polarizándose las ambigüedades e incongruencias existenciales que no son analizables clínicamente o que van más allá del proceso terapéutico

---

6. La complementaria temática entre Pincher Martin y Free Fall, por ejemplo, da relieve a los personajes y sentido a los cuadros de esta última. El contraste entre Pincher Martin y Sammy dilucida puntos claves del pensamiento goldiano. Ambos personajes, como observa Samuel Hynes, son "pinchers", pero en Sammy la terapéutica purgativa le lleva a adquirir una capacidad redentora que no pudo poseer Pincher. Este, por otro lado, rechaza al "Otro" transcendente y a su universo como pura proyección de su propio yo. mientras que Sammy lo reconoce y experimenta eficazmente. Como muy bien se expresa Peter Green (op. cit., p.186): "... if Pincher Martin is Golding's Purgatorio, Free Fall is his tragically marred Paradiso." A la luz de Pincher Martin, Free Fall puede considerarse como desarrollo lógico, aunque la verdadera genealogía del mal que subyace en la obra precisa también del resto de las novelas para clarificarse, incluso de The Spire, en donde las pinceladas maniático-obsesivas sobre el padre Watts-Watt adquieren tonos firmemente oscuros. Por lo que respecta a la afinidad técnica entre ambas (Pincher Martin y Free Fall), basta señalar el uso de los "flashbacks" como medio para crear una perspectiva uniforme.

de Sammy. Parece como si el narrador quisiera hacer de la interrogación una técnica de meditación transcendente. A la forma metafórica y parabólica de las tres novelas precedentes contrapone Free Fall otra de constantes elecciones y experimentaciones, de un engranaje de "flashbacks" que siguen el funcionamiento de la memoria. En este engranaje el proceso compositivo es elemento incluyente e incluido al mismo tiempo, manifestando así una fluctuación entre control autoritario y actividad espontánea. La búsqueda del momento de la pérdida de la libertad sigue el curso de las opciones formales y es de suponer que el punto de articulación final coincida con el hallazgo anhelado. A menos, claro, que los imperativos de la exploración moral cuenten más que el logro formal. También existe en Free Fall más margen para lo imprevisible que en sus progenitoras.

Sobre este riesgo y posibilidad ya nos pone al acecho el propio narrador, consciente de que toda comunicación narrativa historiada ha de ser necesariamente reductora. Una de las acusaciones que más han debido pesar sobre la aventura novelística de Free Fall ha sido precisamente la de que Golding parece tener dificultades en reflejar el contexto social de la experiencia humana. Desde la publicación del artículo de Peter Green ("The Fables of William Golding", ed. cit. ) en 1957, el crítico goldiano ha estado a la espera, a nuestro juicio sin razón alguna, de que Golding se pasara del campo de lo alegórico al de la ficción propiamente realista. El paso, aparentemente, lo da en Free Fall, no sin ocultarnos en la voz del narrador los riesgos afrontados:

There is this hope. I may communicate in part; and that surely is better than utter blind and dumb; and I may find something like a hat to wear of my own. Not that I aspire to complete coherence. Our mistake is to confuse our limitations with the bounds of possibility (el subrayado es nuestro) and clap the universe into a rationalist hat or some other. But I may find the indications of a pattern that will include me, even if the outer edges tail off into ignorance. (9).

Esta confesión es clave y debe tomarse como eso, como confesión. No sólo, claro está, porque da razón del proyecto de búsqueda interna de Sammy, sino también porque sella una especie de contrato entre autor y narrador que justifica el proceso compositivo de Free Fall dando la respuesta adecuada a las exigencias de la crítica. Free Fall va a ser intencional y decididamente selectiva y reductora. Precisamente Walter Sullivan, uno de los críticos que mejor parece haber nadado por las aguas turbias de Free Fall, encuentra en esta reducción algo inevitable y necesario. La complejidad del mal y de sus síntomas y reliquias sociales no facilita, observa Walter Sullivan, una traslación ficcional exhaustivamente mimética.<sup>7</sup> Es necesario reducir, aislar los momentos más significativos y carismáticos del existir o establecer sistemas analógicos de representación. Es decir, es preciso luchar con y contra la forma novelística conscientes de que el orden que trata de imponer la conciencia narradora sobre el desorden existencial es pura necesidad funcional, puro

7. "Our modern sickness", afirma Walter Sullivan, "is such that a book which attempts to portray it in conventional terms is likely to be more a mirror reflecting our distinctive sinful mannerism than a statement of the basic, changeless evil which they manifest." Ver su "The Long Chronicle of Guilt: William Golding's The Spire", en The Sounder Few, ed. por R. H. W. Dillard, George Garret y John Rees Moore, Athens, University of Georgia Press, 1971, p.45.

esquema analógico, tan servible y válido como los montajes fabulados de las tres novelas anteriores.

Mas si la paradoja de la originalidad trae consigo una lucha abierta con la forma, esta lucha compromete de tal manera a su artífice y agente que la versión definitiva del proyecto novelado no puede ocultar los movimientos e intenciones secretas del yo del novelista. Sammy dice en las primeras páginas de Free Fall que el molde que va a configurar su búsqueda le incluye inevitablemente a él mismo; y poquísimos lectores, creemos, dejarán de reconocer en su confesión los términos precisos de un clarísimo contrato autobiográfico.<sup>8</sup> No es preciso, indudablemente, recoger de labios del narrador esta confesión para percibir el hecho. El yo glorioso y mayestático que inaugura el incipit se ha gestado en el lapso de varios años de espera que pueden ser, o no ser, los del novelista Golding o los del artista Sammy, pintor que exhibe con éxito en la Tate Gallery. Sólo, como afirma Emile Benveniste, podríamos hallar la identidad de ese yo inaugural, de ese sujeto pronominal, en el acto mismo de la emisión de la palabra.<sup>9</sup> Mientras aparezca como globalizante de una acción sub-

8. La expresión "contrato autobiográfico" la tomamos de Philip Lejeune ("Le pacte autobiographique", Poétique, 14 1973, pp. 138-162) y comprende las formas de relación de semejanza que entretienen entre sí el autor y el narrador sin restringir éstas exclusivamente a las de identidad, relaciones definidoras del género autobiográfico.

Ver a este respecto Elisabeth W. Bruss, "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", Poétique, 17, 1974, pp. 14-26. De influencia más decisiva para nuestro estudio es "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography", de Francis Hart, publicado en New Literary History, I, Primavera 1970, pp. 485-511.

9. Emile Benveniste, Problèmes de linguistique général, Paris, 1966, p. 252.

jetiva y separado de sus circunstancias de emisión deberemos rellenar su referencialidad con diversas versiones de la subjetividad. La más apta, sin duda, es la del propio autor. En la entrevista que mantuvo con Jack I. Biles, Golding refleja sin ambages unos criterios de selectividad de ese yo narrador que son establecidos a partir de su propio yo. Para hacer de Free Fall una deliberada invención, Golding reconoce que tuvo que someter toda su vida a un revisionismo profundo, a una inversión simulada de sus experiencias a fin de explicar de algún modo el problema de la libertad de acción. No veía Golding otra manera más obvia que ésta para poner en marcha su novela:

But I set these things up: for example, I said to myself, "You were in the navy; well, this man has to be in the army. You are a writer; you'll have to make this man a painter". And so, all the way round...<sup>10</sup>

Hablar de este modo tal vez sea ir demasiado lejos por parte del mismo novelista. Pero Golding ha sido siempre sumamente atrevido y sincero en sus declaraciones y éstas en nada perjudican la originalidad de Free Fall. No por proteger y ocultar cautelosamente la identidad personal ha de renunciar el novelista al derecho legítimo de relatar la historia de la responsabilidad en términos de experiencias personales. Inicialmente el intento es similar al llevado a cabo en las tres novelas anteriores y debe ser visto bajo la óptica de los imperativos creadores. No creemos, como parecen suponer Bernard Oldsey y Stanley Weintraub, que Golding haya tomado esta vez como punto de partida la novela de Albert Camus,

<sup>10</sup>. Jack I. Biles, op. cit., pp. 79-80.

La Chute, a pesar de que las afinidades (tono confidencial, perspectiva en primera persona, técnica del monólogo dramático y dilación de la búsqueda por parte del héroe, entre otras) sean notables.<sup>11</sup> Esas coincidencias se dan en casi la mayoría de las novelas autobiográficas y de tono exploratorio. No es, por otro lado, ni la insuficiencia ni la irrelevancia de una ideología trasnochada, producto de una obra concreta, la que obliga a Golding a poner en marcha Free Fall, ya sea en forma de parodia o de repulsa. No es eso lo que nos induciría a calificarla de "reaccionaria" en el mismo grado que las tres obras precedentes. El punto de partida de Free Fall es diferente. El lector que desee poner el dedo en la llaga de la originalidad goldiana lo va a encontrar precisamente en las novelas anteriores, no como algo añadido o afín, sino como lógicamente postulado por las dificultades de interpretación y estructuración que esas entrañan. El autor de Lord of the Flies, The Inheritors y de Pincher Martin había pasado como desapercibido y disfrazado con máscaras pertenecientes a diversas identidades noveladas. En pocas ocasiones pudo el lector reconocer en el narrador la cara del autor y cuando esto ocurría era para disfrazarse de nuevo con comentarios y abstracciones. La voz de Golding llegaba a nuestros oídos al unísono de la melodía dramática, de la perspectiva omnisciente y del contrapunto dialogado. Jamás el "yo" del discurso narrativo goldiano, aun en el caso de Pincher Martin fue un sujeto claramente ocupable y nítidamente transferible. Si nos permitíamos poner a Golding como centro de ese sujeto

11. Cf. The Art of William Golding, ed. cit., p. 120.

era porque la manipulación técnica le implicaba. ¿No era ya hora de que el autor hablara sin reservas, por sí mismo y de sí mismo, sin montajes alegóricos y sin pantallas fabuladas? Sammy, ciertamente, es una nueva pantalla, pero más cercana a la intimidad y a las imposturas del yo del lector. Tal vez al afamado alegorista le llegó la hora en la que era absolutamente imprescindible escribir una pseudoautobiografía.

El cambio de punto de vista en la narración que adopta Free Fall no supone, obviamente, una identificación unívoca entre autor y narrador, ni define a la novela como genuinamente autobiográfica, ni hemos de preocuparnos por reconstruir la vida de Golding, o su mito personal, a partir de Sammy. Lo que la nueva perspectiva inaugura es sencillamente un espacio autobiográfico en el que la selección y la sustitución de identidades del personaje no se conciben sin las opciones narrativas manipuladas por unos criterios analógicos e intencionalmente autobiográficos. Esto significa que el centro de interés de la lectura se ha trasladado desde el axis "forma-significado-mensaje-lector" (Lord of the Flies, The Inheritors, Pincher Martin) al de "autor-narrador-personaje-lector" (Free Fall). El cambio es muy significativo si tenemos en cuenta el carácter exploratorio de la culpabilidad a nivel personal. Mas lo es también por otras razones. Las páginas introductorias de esta novela exponen unas coordinadas narrativas que todo lector atento ha de examinar con escrupulo, pues no es corriente que una novela adelante unas premisas ficcionales en términos autobiográficos, como apolo-  
gía que no sólo alude al proceso de revelación del protagonista sino también al proceso de composición en general, a la armo-



nización de las voces del autor y del narrador y a la misma escucha del lector. La simple enumeración de algunas de las preguntas que organizan esta apología da idea de las dimensiones del espacio autobiográfico.<sup>12</sup> Al recorrer este espacio encontramos las siguientes cuestiones: ¿Cuándo perdí mi libertad? ¿Cómo la perdí? ¿Por qué escribo esto? ¿Busco algún esquema determinado? ¿Con quién me comunico? ¿Contigo? Y ¿quién eres tú? No cabe duda de que al comprobar cómo organizan estas preguntas los párrafos introductorios se realiza una transacción de identificaciones y de propósitos que afectará a la estructuración total de la novela. Lo fundamental parece consistir en reconocerse el propio narrador como sujeto enunciador y como objeto narrable al mismo tiempo, como pre-existente y como creador, como objeto de representación y agente de la misma. La atención para con el método compositivo es inseparable de las contradicciones autoanalíticas. Las exigencias de la forma se confunden con la búsqueda de la identidad del sujeto y de la pérdida de su libertad. La unidad del proyecto debe articularse paralelamente a la multiplicidad subjetiva del personaje. La relevancia de los hechos es percibida a través de la inmediatez del yo. Será difícil precisar si la historia del sujeto narrador tiende hacia la creación fic-

---

12. El término "apología" resulta enteramente adecuado para calificar las premisas introductorias de Free Fall, aunque no creemos que deban excluirse los de "confesión" y "memoria". Francis Hart ha hecho unas distinciones concisas sobre estos términos. La confesión, puntualiza Hart, es una historia personal que trata de comunicar o expresar la naturaleza esencial y la verdad del yo. La apología trata de demostrar, también en forma de historia personal, la integridad del yo. La memoria, por otro lado, pretende articular y reposar la historicidad de ese yo. Cada una de ellas coloca, pues, al yo frente a una realidad de fondo distinto: la naturaleza (la confesión), la ley social o moral (la apología) y el

cional de su trayecto o hacia el ocultamiento de la historicidad de las experiencias del novelista.

La confesión reveladora y confidencial del "incipit" presenta, por otra parte, un yo esencial y comprensivo que dificulta cualquier reducción a una duplicidad de perspectiva. Comienza así Free Fall:

I have walked by stalls in the market-place where books, dog-eared and faded from their purple, have burst with a white hosanna. I have seen people crowned with a double crown, holding in either hand the crook and flail, the power and the glory. I have understood how the scar becomes a star, I have felt the flake of fire fall, miraculous and pentecostal. My yesterdays walk with me... I live on Paradise Hill, ten minutes from shops and the local. (5)

Es este pasaje uno de los más bellos de toda la obra goldiana. Como "incipit" inaugural compone el verdadero punto de partida y de llegada para el lector. Alfa y omega del trayecto narrativo, este microcosmo metafórico contiene, en palabras de Ian Gregor y Mark Kinkead-Weekes, todos los hechos del "ser" detallados en la novela.<sup>13</sup> El lenguaje glorioso y ritual celebra el pentecostés de la experiencia y encubre todo el viaje cuaresmal del "llegar a ser". Precisamente es este proceso evolutivo el que nos permite hablar de un yo totalizante y trascendente, de un yo suprapersonal que debe incluir al propio autor. Si inmediatamente salta el narrador desde este yo a otro más analítico ("Yet I am a burning amateur,

molde cultural, el tiempo o la historia (memoria). Así, concluye Hart, la confesión es de tipo ontológico, la apología es de tipo ético y la memoria es de tipo cultural o histórico. Cf. Francis Hart, op. cit., p. 491.

13. William Golding: A Critical Study, ed. cit., p. 168.

torn by the irrational and incoherent, violently searching and self-condemned") es por la urgencia de dar una versión histórica de ese momento revelador. La vida de Sammy se ha compuesto, sobre todo, de puntos cruciales en los que su yo fue perdiéndose irremisiblemente y es preciso recuperarlo a través de otros instantes también decisivos. Cada vez que ese yo analítico completa una de sus etapas asciende al podio de este yo inaugural, principio de representación, e imprime a esos puntos cruciales el carácter glorioso y extático que ha recibido de él. La repetición de este yo transcendente en el transcurso de los momentos decisivos, sobre todo al salir Sammy del campo de concentración, confiere a la búsqueda una dimensión intemporal y estática, pues, como observa Heidegger, los momentos de visión son fenómenos que no pueden ser clarificados nisiquiera en términos del "ahora".<sup>14</sup> Desde sus mismos comienzos, pues, deja el narrador en ese yo inaugural una especie de naturaleza implícita, intacta e intemporal que precisa ser conservada a través de cada una de las etapas históricas que va a recorrer y que hace de la discontinuidad narrativa un filtro de identificaciones. Es por este filtro por el que pasa Sammy desde el "llegar a ser" hasta el "ser", implicando en el proceso una dialéctica entre el yo del autor y el "yo-como-otro". Y en esta segunda identidad no sólo confluyen las del narrador y la del autor, sino también la del lector. No existe identidad, ha hecho observar el psiquiatra R. D. Laing, que no se componga de las percepciones que los otros tienen de nosotros mismos, de la integración

---

14. Cf. Martin Heidegger, "The Priority of the Future", en The Human Experience of Time, ed. por Charles M. Sheroover, ed. cit., p. 533.

de la visión de los demás en la nuestra propia.<sup>15</sup>

Esta es la razón última, sin duda, por la que la presencia del lector adquiere más relieve en Free Fall que en sus predecesoras. En el espacio autobiográfico creado en las primeras páginas se siente la necesidad de incluir al lector en el juego dialéctico de la intersubjetividad. Este juego es expresado por el narrador como un modo de intercambio, de filtro y de transacción. Hay, obviamente, grados y umbrales de transferencia en este intercambio. La comunicación y exploración de Sammy se adentra a veces en una intimidad que es difícil de compartir. ¿Cómo puede el lector, se pregunta Sammy, compartir la calidad del terror de la experiencia en la celda de la prisión cuando él apenas puede recrearla? Los momentos de visión no son sólo inenarrables sino personalísimos e intrasferibles. ¿Cómo comunicar tales experiencias? El protagonista parece pedir disculpa por tener que traducir tanta incoherencia de un modo coherente. Ciertamente, en el momento de iniciar la lectura ha de aceptarse con respeto tal disculpa, pues no se prevé si la incoherencia ha de provenir de la intensidad de su visión, del olvido de la misma o de las dificultades de concepción por parte del autor. Sólo al final, tras haber recorrido los avatares de la articulación de la narrativa y haber sido dejado de lado, comprende el lector el alcance de la excusa. No será sólo la inaccesibilidad de la visión la única justificación de esa traslación incoherente sino, sobre todo, la coherencia artificial impuesta como molde narrativo. El lector, que inicia Free Fall

15. Ver R. D. Laing, H. Phillipson y A. R. Lee, Interpersonal Perception, London, Tavistock Publ., 1966, pp. 5-6.

siendo interpelado y dialogando, acaba, como en las otras tres novelas goldianas, callando y escuchando. La comunicación cedió la vez a la exploración personal, más urgente y más necesaria al concluir la lectura.

## 2.- Los enigmas de la esfinge.

A la luz de las paradojas que la originalidad trae consigo, cualquier lectura de Free Fall transpira contradicciones derivadas de la adecuación del diseño formal, de la alter-nancia entre la fidelidad a la memoria y a la espontaneidad imaginativa como modeladoras de la estructura narrativa, de la asimilación de opciones formales a cuestiones retóricas, del cambio de perspectiva derivado del contrato autobiográfico y de las tensiones creadas entre una conciencia de comunicación intersubjetiva y una exploración personal. Bastaría recoger opiniones de la crítica y recomponer con ellas unos criterios de lectura para caer en la cuenta de la significación de estas contradicciones. De por sí, naturalmente, componen un mosaico de dificultades que es preciso ordenar adecuadamente si queremos poner a prueba la validez y naturalidad de nuestras ilusiones y expectativas.

A pesar de la ruptura de un orden cronológico y a pesar del propósito del narrador de no aspirar a una coherencia convincente, la relación entre los cuadros de la historia es tan eficaz y la estructuración es tan sencilla que éstas no parecen crear serias contradicciones. Dos criterios determinan esta estructuración: la compulsión por buscar el momento en que Sammy perdió su libertad y la intermitencia de la memoria. En principio el narrador se confiesa irresponsable de algunas de las imágenes y decide presentarlas tal y como le vienen a la memoria. Mas los dilemas del contrato autobiográfico, como hemos sugerido, hacen de esta presenta-

ción espontánea un problema más complejo al crear tensiones entre la ordenación racional del proyecto de la búsqueda personal y la exploración íntima. Varios cuadros agrupan los episodios como colección de recuerdos e impresiones. El primero (capítulos 1-3) presenta la infancia de Sammy en el barrio de Rotten Row, su inocencia original, sus terrores, aventuras e incluso crueldades de su iniciación infantil en la vida al amparo de su lasciva "Ma".<sup>16</sup> Aunque es bastardo y se arrastra por las aceras y por las alcantarillas sucias del barrio, no hay nada que pueda reprocharse al pequeño Sammy. Sus juegos con Maggie, Evie y Minnie, a primera vista sucios y vulgares, son inocentes. Igualmente sus relaciones con los amigos Philip, precozmente maquiavélico, y Johnny, soñador y emprendedor. La excursión nocturna a un aeropuerto, las peleas con otros niños más pequeños o la intrusión furtiva en la finca de un general son episodios irrelevantes ante los ojos del narrador. No hay conexión entre ese niño inconsciente de su inocencia y el narrador culpable. "No. Not here".

El segundo cuadro (capítulos 4 y 5) explora el primer encuentro de Sammy con Beatriz, su conquista sexual y su abandono subsiguiente. Sammy tiene diecinueve años, es estudiante de arte y miembro del partido comunista. Beatriz, también de diecinueve años, es una muchacha cándida, hermosa y apocada, cuyo aire monjil repugna y desconcierta a su aman-

16. Rotten Row, como han hecho notar Bernard S. Oldsey y Stanley Weintraub (op. cit., p. 11) es el nombre de una calle en Hyde Park, Londres, y parece ser que antiguamente se daba con frecuencia a diversas calles de algunas ciudades inglesas. En consonancia con un supuesto sentido etimológico ("route du roi") varios detalles de la infancia de Sammy adquieren relevancia especial, entre ellos el trono de fango en el que se sienta su madre y la fascinación por los reyes de Egipto que siente el niño.

te. Además de un atractivo físico intenso lo que lleva a Sammy a sacrificar todo por Beatriz es un impulso obsesivo por sondear el enigma de su feminidad idealizada, por resolver el misterio que circunda esa feminidad. La seducción se convierte en persecución tenaz, decididamente sexual y agresiva, fundada en una promesa matrimonial. Beatriz, alma incorruptible y rígida, pierde su preciada inocencia tras un período de sumisión servil e indiferente a la explotación violenta, deliberada y egoísta de Sammy. Un retrato pintado por Sammy y exhibido en una galería pública capta los contornos de la explotación en el cuerpo de Beatriz. El abandono es lógico, la relación degenera y el asalto acaba en derrota mutua. Sammy se entrega a las actividades del partido comunista, aun convencido del convencionalismo y aprovechismo de la mayoría de sus miembros, se casa con Taffy en cuestión de días y espera la explosión de la segunda guerra mundial. Para entonces ya había perdido Sammy el poder de elegir libremente.

"What I was, I had become", confiesa abiertamente.

El tercer cuadro (capítulos 7-10) dramatiza la experiencia del adulto Sammy en un campo de concentración nazi, el interrogatorio con el psicoanalista Dr. Halde y su reclusión en una celda de la prisión. Es en este lugar de aislamiento extremo en donde Sammy llega al reconocimiento de su culpabilidad a través de una visión casi milagrosa y en donde la narrativa presenta el punto crucial anunciado en el "incipit" ("it is the loneliness of that dark thing that sees at the atom furnace by reflection" [8]). La elaboración de este punto crucial resulta extraña a primera vista. El Dr. Halde interroga a Sammy sobre la huida de dos prisioneros y le somete a un



proceso analítico cada vez más angustioso: un diálogo amistoso al principio, luego un asalto racional sistemático, un análisis a fondo de su identidad, una proposición moral enteramente relativista y finalmente una amenaza de tortura real. Sammy resiste férreamente la prueba sin revelar información alguna, pues no la posee. Confinado en la oscuridad de una celda, el prisionero es presa de sus propios horrores y fantasías imaginarias, producto más de su mente febril y de sus obsesiones sexuales que de la estrategia psicoanalítica del Dr. Halde. La confrontación con su oscuridad radical lleva al narrador a dar un salto atrás para explorar los horrores de la infancia, al seno de la escena primigenia reconstruida en las novelas anteriores, evocada por el propio Golding en "The Ladder and the Tree" y reavivada ahora en Sammy por la presencia del padre Watts-Watt. La celda sustituye al sótano de Pincher Martin. En este recinto no existen cadáveres sino solamente un mechón deshilachado de un estropajo mojado que Sammy toma por unos órganos genitales masculinos bañados en sangre. Esta es la prueba de fuego de Sammy y este es uno de sus momentos cruciales. Sammy grita pidiendo auxilio y se le abren las puertas de la revelación de su yo, de sus instintos pervertidos y de su naturaleza corrompida. Por un lado parece presentirse que la capacidad de aguante del prisionero toca a su fin y que está dispuesto a confesar todo lo que sabe sobre sus compañeros. Pero por otra es evidente que un nuevo mundo de visión transcendente, que no tiene que ver nada con su supuesta intimidación, irrumpe en su vida. El cuadro no responde a la cuestión retórica de rigor porque es condición indispensable para una verdadera búsqueda de la respuesta.

Efectivamente, los cuadros siguientes de la novela obedecen más a la lógica de un análisis deductivo de las causas de la culpabilidad que a una reconstrucción memorística de los hechos y acontecimientos. Aunque toda la búsqueda aparece permeada por la instrospección analítica, en los tres primeros cuadros ha predominado la comunicación de los hechos sobre la investigación de las causas, mientras que en los restantes va a prevalecer la exploración de dichas causas. A la luz de la visión recibida en el campo de concentración el salto retrospectivo presentado por el primero de estos cuadros adquiere más importancia que la reflejada por la mera descripción de los episodios. A primera vista no parece percibirse ninguna conexión entre Sammy, el prisionero resucitado en la cárcel, y el niño crucificado por los castigos de la profesora de religión, Miss Rowena Pringle, o el muchacho encandilado por el racionalismo del amable Nick Shales, profesor de física. Pero el salto se justifica como búsqueda espiritual, pues la alternativa que presentan los mundos de Rowena Pringle y de Nick Shales hace de la paternidad espiritual presentada por ambos un dilema insoluble. Ambos mundos son irreconciliables. Hasta qué punto fallan estos dos sistemas --las contradicciones más obvias provienen precisamente de la discrepancia entre "vida personal" y presentación teórica de dichos sistemas-- lo refleja el hecho de que ninguno de ellos logra afectar profundamente la conciencia del adolescente ni redirigir su sexualidad desbordante. La segunda parte del cuadro (capítulo 12) ofrece con claridad deslumbrante la ineficacia de esta paternidad y la decisión personal de Sammy de lanzarse a la caza de Beatriz cueste lo que

cueste. La decisión es descrita en una escena de vitalismo colorista y acaba relatando la inmersión definitiva de Sammy, a través de un baño veraniego, en las aguas de la responsabilidad culpable ("The waters had healed me and there was the taste of potatoes in my mouth" [236]). Esta vez, obviamente, la pregunta retórica queda sin responder. Ya sabemos por qué.

El último cuadro de la novela (capítulos 13 y 14) presenta la aceptación por parte del protagonista de su condición de culpable y sus deseos de actuar en consecuencia con el nuevo tipo de claridad responsable recibida. Al reconocimiento de su nueva condición accede Sammy mediante una experiencia doblemente significativa y catártica. Después de la guerra vuelve el artista a Inglaterra y va a ver a Beatriz. Esta aparece internada en un asilo y responde a la visita de su antiguo amante orinándose en el suelo y balbuceando incoherentemente como un niño idiota. El descubrimiento es trágico; y Sammy, que parece dispuesto a aceptar la responsabilidad total por la metamorfosis de Beatriz, acaba sorprendido y anonadado al oír de labios del Dr. Enticott que la situación de la víctima no es sólo un resultado de sus relaciones juveniles con ella sino también huella hereditaria. Espoleado por los dilemas suscitados con esta revelación acude a visitar a Nick Shales y a Rowena Pringle con la idea de comunicar les parte de la verdad que ha encontrado en su búsqueda. Su intento redentor no puede por menos que acabar en pura autojustificación y en benévola acusación de los dos mundos irreconciliables que representan, pues tanto uno como el otro siguen aferrados a sus respectivos sistemas sin ser capaces de entender la dualidad básica del universo, lección ésta

que Sammy ha aprendido a conciencia. Los dos discursos que prepara para este encuentro no pueden ser pronunciados porque Nick Shales yace en el lecho de muerte y Rowena Pringle, enorgullecida por el éxito alcanzado por su antiguo alumno, no parece dispuesta a aceptar el mensaje de perdón que trae el artista Sammy.

Deja Golding para el final una escena que, aunque no tan llamativa y chocante como los "gimmicks" finales de las tres novelas anteriores, debe tomarse como punto de partida (de hecho lo es) para tratar de descifrar todos los enigmas y contradicciones que han ido acumulándose y que parecen condensarse en la última frase de la obra. La escena no tiene apenas relevancia y significación dramática y presenta de nuevo a Sammy saliendo de la celda de la prisión. Al grito de "Heraus" se abren las puertas de la celda y el capitán Mountjoy (Sammy) se encuentra ante el comandante sentado en el lugar del Dr. Halde que le pide disculpas por el tratamiento dado y le manda volver al campo de concentración con unas palabras misteriosas, palabras que desconciertan a Sammy como si compusieran el enunciado enigmático de la esfinge: "The Herr Doctor (Dr. Halde)", dice el comandante, "does not know about peoples", (235). El enigma de Sammy, no obstante, es tal vez más comprensible del que dejan entrever estas palabras al lector y la mejor manera de resolverlo consiste en adentrarse en la problemática del protagonista. Si sondeamos la conciencia iluminada de Sammy y volvemos al contexto real de la escena es fácil de comprender el alcance de estas palabras y aun del hecho mismo de la puesta en libertad del prisionero. Como afirman Ian Gregor y Mark Kinkead-Weekes,

estas palabras misteriosas significan demasiado, encierran contradicciones innegables y deben transparentar estas mismas contradicciones aun dentro de la concentración irónica.<sup>17</sup>

No es posible, pues, reducirlas ni interesa salirse de la ambigüedad y densa opacidad que contienen. Algunas de las significaciones son fáciles de adivinar. El comandante puede haberse mostrado compasivo para con Sammy, puede ser que desa pruebe los métodos de tortura utilizados por el Dr. Halde, miembro de la Gestapo, o puede ser que pretenda insinuar, simplemente, que desearía pedir disculpas a Sammy por haber sido encerrado en un lugar como ése (la celda, de hecho, es el cuartucho maloliente de las escobas y estropajos). En contradicción con las palabras del comandante, el lector ha podido constatar que el Dr. Halde sí que sabe lo que es el hombre y que entiende a Sammy, pues le ha conducido hasta el extremo mismo de una revelación salvadora. Pero, por otro lado, el plural "peoples" incluye también a una clase de gente que está por encima de las clasificaciones dualistas a que quedan reducidos los personajes de Free Fall y en cuyo recinto no puede penetrar el psicoanalista. A esta clase ha pertenecido Sammy por unos instantes, su conocimiento no es posible por vía científica y, como deja entrever la contestación del propio prisionero a la pregunta de si ha oído algo sobre su liberación física ("I heard"), su lenguaje transciende al de las ambigüedades creadas por el del comandante.

Pero pueden encontrarse más enigmas en esta última escena de los que encubre la polisemia de la frase final.

---

17. William Golding: A Critical Study, ed. cit., pp. 196-198.

Parte de ellos provienen, evidentemente, de haber sido trasladada la escena a un contexto en el que el lector acaba de constatar la irreconciliabilidad entre el mundo de la ciencia y el del espíritu. "There is no bridge", concluye Sammy. A la luz de esta conclusión y de su debate precedente, la vuelta al escenario de la prisión debe compensar estructuralmente la discontinuidad dramático-temática que causa, aun dando la impresión, como ha observado Peter Green, de que las escenas anteriores a las visitas al asilo y a los padres espirituales (Nick Shales y Rowena Pringle) ocurren ya sea después de la guerra o durante la prisión, como productos de la mente atormentada del prisionero.<sup>18</sup> Suponer esto segundo equivaldría a distorsionar el efecto total de los "flash-backs" y a descartar a la memoria como guía principal de la ordenación narrativa. Si se atiende el lector a criterios de unidad y coherencia dramáticas la escena adquiere un efecto reduplicativo que dispersa la concentración e intensidad del cuadro central de la novela. Incluso puede pensarse, como lo hace Bernard Dick, que el incidente de la liberación constituye un gesto tardío de benevolencia nazi, con lo que la conclusión sería ciertamente banal.<sup>19</sup> ¿Qué función, pues, cumple esta última escena?

Si se lee detenidamente la novela hasta llegar a la finalización de los discursos de Sammy se observa que si bien las cuestiones fundamentales del "incipit" (¿Cuándo perdí mi libertad? ¿Cómo la perdí?) han quedado dilucidadas con

---

18. Peter Green, op. cit., p. 167.

19. Cf. Bernard Dick, op. cit., p. 71.

claridad, hay otras (¿Por qué escribo esto? ¿Busco algún sistema coherente? ¿Por qué comunicarme contigo?) que en razón de las contradicciones del contrato autobiográfico han quedado como diluidas, implicando así que el proceso compositivo se ha supeditado a las exigencias de los dilemas planteados por el problema de la responsabilidad. Ya hemos insinuado que si en alguna obra goldiana las opciones formales del proyecto narrativo son inseparables de las opciones morales del narrador-personaje es precisamente en Free Fall. Esto lleva consigo una conjunción perfecta de voces narrativas y un ajuste adecuado entre el diseño y el argumento, aunque no queramos decir con ello que Free Fall logre la conjunción ideal. Golding mismo, por voz de Sammy, advierte en el "incipit" que va a exasperar al lector al traducir incoherencias en incoherencias y que piensa incluirse a sí mismo en ese molde "even if the outer edges tail off into ignorance" (9). La clave de esta traslación reside, creemos, en la doble acepción de la palabra "molde" (pattern), entendida por un lado como sistema ético-social que condiciona la existencia de Sammy y, por otro, como esquema narrativo en el que se reflejan los dilemas de esa misma existencia. Repetidas veces habla Sammy de los moldes que encajan en su condición de artista y a través de ellos recorre las etapas de su búsqueda ("Marxist hat", "Christian biretta", "Nick's rationalist hat", "school cap") hasta que los deja todos de lado ("I have hung all systems on the wall like a row of useless hats" 9). Los ecos del "Men make patterns" pincherianos se dejan oír en Free Fall y acabarán celebrando la fusión perfecta entre el sistema como empresa humana y su diseño sim-

bólico en The Spire. Es innegable que a medida que recorremos los cuadros de la historia de Sammy la relación analógica entre estas dos acepciones se va debilitando hasta que predomina la primera de ellas. Al polarizarse temáticamente la novela en torno al conflicto entre la ciencia y la religión el diseño elaborado a base de "flashbacks" se convierte poco a poco más diagramático. De hecho los personajes encarnan características prototípicas reconocibles a partir de esa dualidad temática. Cada uno de ellos vive dentro de un esquema único y para todos ellos el suyo es el que tiene validez. Al llegar a la última página de la novela no hay duda de que los enigmas del problema de la responsabilidad provienen de tener que compaginar esos dos sistemas con el del diseño narrativo de Free Fall. ¿Será capaz de resolver el narrador-autor el enigma de su propio molde narrativo tal y como lo permite el temático o pagarán ambos sus mutuas y respectivas incoherencias analógicas? Si el problema de la libertad es aparentemente insoluble, ¿habrá de reflejar el final de Free Fall esos mismos enigmas? Golding riza a veces el rizo de la perfección narrativa precisamente a causa de esta adaptación entre el diseño narrativo y la problemática moral.

La contestación a esta pregunta ha de proporcionar la clave de la última escena. Si se es consecuente con los términos del planteamiento de Free Fall contenidos en su "incipit" nos daremos cuenta de que al iniciarse la escena final ya sabemos cuándo perdió Sammy su libertad, cómo la perdió y por qué. El análisis de las causas de esta pérdida le ha llevado al narrador a tratar de reconciliar en vano los dos mundos antagónicos. Pero el resto de las cuestiones



formuladas en las páginas introductorias han quedado un poco en el aire hasta las últimas escenas. ¿Sabemos exactamente qué es lo que persigue el narrador, si busca la solución teórica del dilema o simplemente hacer consciente al lector, aun a costa de desdibujar el molde narrativo, de sus intentos de traslación coherente? ¿Cuál es el verdadero por qué de Free Fall? Sammy dice haber superado y dejado de lado todos los sistemas y, aparentemente, Free Fall va a acabar zanjando la cuestión de un modo un tanto ambiguo, como eco de un debate más entre ciencia y humanismo, suspendiéndose entre una ciencia sin Dios y una religión sin hombre y contraponiendo estos dos sistemas. Como la novela no es ningún tratado filosófico es de esperar que la escena final presente a un Sammy liberado de todo sistema bajo la perspectiva de las contradicciones del propio dilema teórico delineado en los cuadros anteriores. Las preguntas del "incipit" podrían así cobrar nuevo sentido.

Toda novela goldiana contiene ciertas claves secretas que convierten su lectura en un juego de acertijos. Este caso es uno de los más significativos a pesar de que las premisas narrativas avanzadas en la introducción autobiográfica allanan el camino del desciframiento. El sentido de la escena final es, efectivamente, el que hace de verdadero enigma de lectura de Free Fall. Golding es un enamorado del arte y de la cultura egipcias y no creemos que haya colocado las alusiones al mundo egipcio al hazar, sino deliberadamente, consciente de que el problema de la libertad es un enigma insoluble racionalmente (como los dos discursos de Sammy lo dan a entender), pero fascinante y misteriosamente presen-

te y eficaz como la visión de Sammy en la prisión o como el misterio de las pirámides egipcias. ¿Cómo dar a entender esta paradoja? ¿Cómo hacer ver que el análisis terapéutico de Sammy no es explicable racionalmente y que el episodio de su revelación en la celda trasciende las barreras del "cómo" y del "cuándo" de la búsqueda? ¿Cómo convencer al lector de que aun en la narrativa mejor proyectada se encuentra el narrador con experiencias inenarrables que desvían el curso de los episodios y la misma lógica de las ideas? ¿Cómo compaginar en un mismo molde narrativo el análisis riguroso de las causas con el misterio inexpresable que sobrepasa esa causalidad? Sammy reconoce (p.133) que la pérdida de la libertad fue tal vez el precio pagado por su rescate espiritual, la etapa preliminar para adquirir un modo de conocimiento nuevo y superior. Y Golding no ha encontrado mejor solución para esta paradoja de Free Fall que el enigma de la esfinge, exactamente el expresado en la inscripción que parafraseara Shelley en su poema Ozymandias:

I am Ozymandias, King of Kings; if anyone wishes  
to know what I am and where I lie, let him surpass  
me in some of my exploits. 20

Naturalmente, al lector no se le invita en primera persona a ir más allá del descubrimiento personal de Sammy; pero la última escena va directamente dirigida a él, la alusión al

---

20. El texto de esta inscripción dedicada a Ramsés y recogida por el historiador griego Diodoro Sículo sirvió de base para el poema de Shelley y lo transcribimos aquí en la versión del historiador ofrecida por The Norton Anthology of English Literature (Major Authors Edition), ed. por M. H. Adams et al, New York, W. W. Norton and Co., 1968, p. 1579.

al enigma de la esfinge no es gratuita y el nuevo "gimmick" está en línea con los finales irónicos de las novelas precedentes. El narrador inició Free Fall conmemorando su dignidad regia y Sammy Mountjoy salió transfigurado de la cárcel paseándose en compañía de los reyes de Egipto ("I walked between the huts... I understood them perfectly, boxes of thin wood as they were, and now transparent, letting be seen inside their quotas of sceptred kings" [186]). Esta familiaridad con los reyes de Egipto resulta a primera vista extraña. Pero no es así. El modo de revelación de Sammy presenta afinidades sorprendentes con algunas de las emanaciones del espíritu conocidas en la religión egipcia, especialmente Ka, fuerza vital que acompañaba a la persona durante la vida y la muerte. Como fuerza y como moralidad vital es concebida la transformación interior de Sammy, aunque operante a un nivel de relación interpersonal. Y si reparamos en uno de los ensayos más sabrosos y sutiles de William Golding, "Egypt from My Inside", podremos comprender el por qué de esta familiaridad. En este ensayo explora Golding el misterio del Libro de los Muertos, de la tumba de Tutankamon, del templo de Karnak, de los sarcófagos y de otros restos arquitectónicos y arqueológicos egipcios para llegar a una conclusión que clarifica sobradamente el enigma de la última escena de la novela. Concluye Golding en su ensayo: "Beyond the reach of the dull method, of statistical investigation, it is the thumbprint of a mystery." <sup>21</sup> Cada uno de estos monumentos es para Gol-

---

21. "Egypt from My Inside", The Hot Gates, ed. cit., p. 78. Para el lector que desee hacer del contrato autobiográfico de Free Fall algo más que una sincronización de puntos de vista narrativos este ensayo proporciona numerosas claves de iden-

ding símbolo de una maravilla de precisión matemática cuyo verdadero sentido ha de buscarse en el misterio y en el mundo del más allá. Esa es, ni más ni menos, la paradoja que exhibe el análisis del problema de la libertad por muy novelado que aparezca: queda siempre un desafío contra todo intento de sondeo racional, queda la presencia de experiencias como la de Sammy en la prisión. Como afirma Golding al ficcionalizar su propia visita a los sarcófagos egipcios y encontrarse a la salida, de golpe, con el panorama del vivir cotidiano que rodea al museo:

Though I can describe the quality of living I do not understand the nature of this being alive. We are near the heart of my Egypt. It is to be at once alive and dead; to suggest mysteries with no

tificación. En primer lugar, la confesión goldiana de una profesión del credo transcendentalista egipcio ("I am, in fact, an ancient Egyptian, with all their unreason, spiritual pragmatism and capacity for ambiguous belief.") puede disuadir a más de un crítico a reevaluar la tan traída influencia clásica en la obra goldiana. Para nosotros esta declaración explica en parte no pocos de los problemas que encontramos en Free Fall. El episodio de la iluminación espiritual de Sammy en la prisión está narrado sobre el telón de fondo de los ritos funerarios egipcios y sobre la solidez transcendente de los templos y de las pirámides. Algunos paralelismos nos parecen imprescindibles:

"They (los ritos funerarios) are a memento vivere as well. I recognize in their relics, through the medium of archaeology and art, my own mournful staring into the darkness, my own savage grasp on life." (Egypt from My Inside", p. 78)

Como gesto y acto desesperadamente salvaje es descrita la conmoción de Sammy en Free Fall (p.184): "My cry for help was the cry of the rat when the terrier shakes it, a hopeless sound, the raw signature of one savage act."

Y si queremos captar el sentido de la transfiguración a la salida del campo de concentración nada más apropiado que hacerlo, con Golding, ante las caras iluminadas y de ojos estilizados de las momias de los sarcófagos:

"It (la momia) will not look at me, so frightened yet desperate. I try to force the eye into mine; but to know that if the eyes focussed or I could understand the focus, I should know what it knows; and I should be dead." ("Egypt from My Inside", p. 77).

solution, to mix the strange, the gruesome and the beautiful; to use all the resources of life to ensure that this leftover from living and its container shall stand outside change and bring the wheel to a full stop. 22

Dilema similar al que reflejan las palabras de Golding se plantea el lector al concluir las escenas de la visita de Sammy a sus dos profesores. La confesión espontánea del protagonista pretende dar la medida justa de su búsqueda racional, de una búsqueda que se ha visto inundada por el misterio y que, por ello mismo, debe insinuar la transcendencia del empeño inicial de la novela. La incongruencia entre la transfiguración de Sammy y su esfuerzo por autoanalizarse racionalmente es evidente. Duda a veces el lector de la eficacia transformativa de la revelación en la prisión si el protagonista se lanza de una por todas hacia la batalla dialéctica. Que Sammy debe de ser y parecer un hombre cambiado no hay duda. Pero ¿puede el lector entender esta transformación dentro del marco del planteamiento racional en el que le han situado los dos discursos del artista?

La novela proporciona una solución ingeniosa mediante el enigma de la esfinge: "The Herr Doctor does not know about peoples." Y esta respuesta, como la escena a la que pertenece y concluye, va más allá de la historia de Sammy para invitar al lector a contrastar las paradojas que ha creado la presencia del misterio dentro de la búsqueda racional. Considerar esta presencia como un elemento más de la búsqueda dialéctica equivale a confundir una virtualidad

---

"Therefore the thing in here, the dead thing that looked out must adapt its nature to conform. What was the nature of the new world outside and what was the nature of the dead thing inside?" (*Free Fall*, p. 189).

22. "Egypt from My Inside", op. cit., pp. 77-78.

genuinamente espiritual con el sistema ineficaz de reglas y convenciones religiosas que caracterizan la actitud de Rowena Pringle.<sup>23</sup> El enigma de la esfinge no nace, pues, de la oposición dialéctica entre el mundo de la ciencia y el de la religión, sino de la inclusión de un elemento espiritual en la vida que no suele entrar en juego como término de oposición. Es preciso volver al episodio de la prisión y llamar a las puertas del misterio. En él se trasciende el dogmatismo de las creencias, el convencionalismo del rito y el formalismo de las conductas y de las actitudes.

Estas observaciones previas aclaran de un modo concluyente el sentido de la última escena de Free Fall. El enigma de las palabras del comandante invita al lector, mediante la incongruencia ostensible entre la presencia del misterio y la oposición racional de los mundos de Nick Shales y Mss. Pringle, a contar con el hecho sorprendente del milagro, a integrar en la incoherencia de la búsqueda la realidad de una experiencia de orden superior.<sup>24</sup> Ian Gregor y Mark Kinkead-Weekes han expresado de un modo similar el sentido del enigma:

Sammy's pattern of mutually exclusive modes would only have to be altered by bringing them, super-

23. La mayoría de los críticos goldianos parten de la inclusión del elemento milagroso dentro del campo de los espiritual e identificándolo con el mundo de Mss. Pringle. Aunque indudablemente, la teología no se opondría a tal inclusión, Golding lo eleva por encima de cualquier clasificación, como lo deja a entender la elección de un marco místico egipcio. (Cf. Howard Babb, op. cit., p. 128)

24. La eficacia de los momentos de visión compensa, según Golding, las incoherencias presentadas por la dicotomía entre el mundo de la ciencia y el de la religión. Por esta razón es Free Fall significativa para el propio autor. (Cf. Jack I. Biles, op. cit., p. 79).

imposed, into the same focus; but this is the whole difference between single and double vision. And there is no achievement of single vision: only a cryptic challenge to try it for ourselves in its astonishing difficulty, and an obscure indication of the conditions it must meet. 25

No hay duda de que este enigma constituye un reto para el lector similar al expresado en el epitafio de la estatua de Ramsés. Los términos son claros. El narrador ha concluido ya su historia y deja que el lector, a través de un "flash-back" de efecto marcadamente cinematográfico, recomponga el instante cumbre de la experiencia reveladora a la luz de la objetividad del contraste temático dilucidado anteriormente. Las incongruencias saltan así a la vista, aun a costa, como predijo Golding, de que el molde narrativo quede mal recortado en sus extremos. La escena, en efecto, aparece como añadida y soluciona incoherencias formales confesadas desde el "incipit". También en la articulación narrativa parece que el narrador ha ido superando todo sistema preconcebido y redefiniendo su posición.

Efectivamente, lo que esta escena viene a significar como epítome y como desafío no depende sólo de su intento de conciliación o aclaración temática, sino también--y en este caso los enigmas son múltiples--de su eficacia como estrategia formal que pretende resolver las tensiones y ambigüedades creadas por los problemas del acabado novelístico del marco narrativo. La lucha por la forma en Free Fall es tan crucial como la búsqueda de una solución al problema de la libertad. De hecho, como ya hemos visto, son inseparables. Por eso

---

25. William Golding: A Critical Study, ed. cit., p. 198.

creemos indispensable volver al punto inicial de este contrato narrativo y comprobar si el enigma de la esfinge nace de las premisas establecidas en las páginas iniciales y si la composición de los cuadros obedece a criterios de selectividad enunciados por ellas. ¿Es Free Fall un caso modélico de narrativa incoherente? ¿O es un exponente claro de una coherencia pictórica?

Antes de emprender el recorrido de la responsabilidad a través de las opciones formales y de los reajustes episódicos es preciso insistir de nuevo en la importancia que tienen las tres primeras páginas como espacio en el que el narrador establece el compromiso narrativo consigo mismo, con el lector, con la naturaleza de su proyecto y con las voces que van a hablar por él. A este compromiso debe atenerse el lector y conforme a él debe medirse el alcance y el por qué de las incoherencias. Para los lectores acostumbrados a disecar novelas podemos decir que las preguntas adelantadas en la introducción componen "la mise en condition de lecture", que contienen las leyes del funcionamiento textual, que trazan las variables y constantes del sistema narrativo y que codifican como signos inaugurales la información que va a recibir el lector. En términos más afines a una estética de la receptividad hemos de reconocer en estas preguntas la adopción de una perspectiva narrativa, la elección de varias voces de expresión, la consciencia de una espontaneidad creadora, la fijación de las posiciones de habla y escucha, la persistencia del recuerdo y de la exhuberancia imaginativa como factores de continuidad y discontinuidad narrativas, las fluctuaciones entre fidelidad al hecho histórico y sujeción a la



exposición teórica y hasta el temor a descubrir demasiado y a ser descubierto. Hay además en estas tres páginas toda una gama de juegos intencionales que no se van a llevar a la práctica tal y como se formulan, una insinuación de posibilidades narrativas que justificarán la pura improvisación y darán rienda suelta a interrogantes de naturaleza autobiográfica.

Uno de los hechos que más llama la atención al acabar Free Fall, dejando de lado los constantes obstáculos formales, consiste en comprobar cómo el yo que inauguró el primer párrafo de la novela sólo se ha vuelto a encontrar a sí mismo en poquísimas ocasiones, generalmente en las más decisivas y en las que Sammy accede a un modo de conocimiento superior. Estos reencuentros confieren a la narrativa unas características especiales. En principio sirven para instalar al yo como foco personal glorioso y comprensivo de todos los avatares narrados retrospectivamente, como entidad restauradora que canta más que analiza las fases de su recuperación biográfica. No es esta perspectiva en primera persona la voz de un escrutinio moralizante ni atormentado, sino el eco de una presencia misteriosa que inunda el presente dramático desde el que se pone en marcha la novela. Al revisar el pasado lo purifica y recrea en el crisol del presente transfigurado. Incluso cuando inspecciona el caos y las negras imágenes de la juventud o cuando busca ansiosamente la imagen coherente y autoexplicativa de su vida es consciente de su nuevo brillo y del testimonio adulto que lo refleja. Parece como si el momento clave e iluminador diera sentido y unidad a todas las contradicciones de la búsqueda. Y parece como si la narrativa no fuera a la búsqueda del instante en que

Sammy perdió la libertad sino de aquel otro en el que nació al estado presente de conciencia responsable. Al llegar a este segundo instante la narrativa queda prendida en un firmamento de "stasis" y éxtasis:

I walked between the huts, a man resurrected but not by him. I saw the huts as one who had little to do with them, was indifferent to them and the temporal succession of days that implied... I looked up beyond the huts and the wire, I raised my dead eyes, desiring nothing, accepting all things and giving all created things away... I was visited by a flake of fire, miraculous and pentecostal; and fire transmuted me, one and for ever. (186-188)

Pocos momentos encontramos como éste que conmemoren la vuelta al yo esencial y transcendente del canto introductorio. Anclados en el abrir y cerrar de puertas de sus cuadros respectivos (repetidas veces aparece la expresión "abrir y cerrar la puerta" en sentido metafórico), los restantes pronombres personales de primera persona tratarán de recuperar esta condición inaugural. La lucha por la historicidad, por la libertad condicionada ante el episodio, por la llamada de lo que Wordsworth denominó "movimientos retrógrados" los retiene en el horizonte cerrado de una trayectoria dada. Habrá que adentrarse en esos momentos y en esos movimientos.

Desde la plataforma de esta perspectiva conmemorativa salta el narrador a otra, también en primera persona, que señala el comienzo de la marcha retrospectiva. ¿Cuándo perdí mi libertad? La pregunta marca el cambio del punto de vista, un paso del yo total y esencial al particular y anecdótico, histórico y recuperable. Este es el primer criterio de selectividad del que se ha de partir. A través de esta perspectiva va transformando el narrador la memoria del pasa

en historia de conciencia creciente de subjetividad, de pantalla transparente del yo inaugural. Inicialmente las preguntas introductorias parecen acortar el distanciamiento que define al recuerdo como si quisiera reproducir algunas situaciones reteniendo la espontaneidad original del hecho vivido o como si hiciera falta salir del letargo de la memoria. Apremia la naturaleza del proyecto, la adecuación de la forma, la intensidad de la experiencia y la urgencia por comunicar. La perspectiva en primera persona habrá de dar cabida a estas exigencias. Varias identidades, tantas como etapas vividas, van a hacer morada en ese yo.

La marcha hacia atrás comienza, pues, estableciendo una perspectiva en primera persona que aunque parte de un presente dramático en celebración del yo esencial acoge todas las incoherencias y discontinuidades creadas por las distintas entidades que va a representar y por la intermitencia de la memoria. La entrada en el cuadro de la infancia va precedida, por ejemplo, de un preludio que justifica estas incoherencias en nombre de unos umbrales de culpabilidad que pertenecerían al mismo tiempo al campo de la ontología, de la ética y al de la fenomenología del recuerdo. El mundo sucio de Rotten Row aparece habitado por un narrador adulto que a duras penas deja suelto al pequeño Sammy. Hasta el lector debe constatar esta sustitución forzada de identidades:

Yet I was wound up. I tick. I exist. I am poised  
eighteen inches over the black rivets you are reading,  
I am in your place, I am shut in a bone box  
and trying to fasten myself on the white paper. (10).

Las cuestiones retóricas del preludio resuenan al eco de las preguntas infantiles de Sammy. ¿Quién pregunta y quién res-

ponde? Poco a poco nos inunda el mundo de Ma sin poder desprendernos de la aceptación crítica de su hijo. El paso de una perspectiva en primera persona a otra en tercera es imperceptible, tan imperceptible que a veces no nos damos cuenta y las tomamos por coexistentes. Son dos voces las que oímos; una la que acalla la aceptación del pasado con tonos conscientemente evaluativos y otra la que se atiene a las fronteras del pasado y al ritmo del recuerdo. Bajo esta fluctuación de perspectivas vemos a Sammy en todas sus aventuras infantiles: jugar con Evie, entrometerse en el aeropuerto con Johnny y, a instancia de Philip, profanar un altar orinándose en él. Las mismas cuestiones retóricas del "incipit" puntean estos incidentes: ¿Por qué escribo esto? ¿Qué busco? El yo inaugural se responde a sí mismo: "I am looking for the beginning of responsibility, the beginning of darkness, the point where I began " (47).

Pero la búsqueda de la responsabilidad lleva al narrador a las premisas originales de su narrativa y, por ende, a reformular el principio compositivo, a no perder de vista la fluctuación de las perspectivas adoptadas, a mantener el hilo de la memoria e incluso a no olvidarse del lector. "I am anxious that you (subrayado es nuestro) should not make too simple, too sympathetic a figure out of Philip" (48), advierte el narrador en un tono inesperadamente coloquial. La atención a cada una de estas premisas va a traer consigo conflictos al enlazar cada uno de los cuadros restantes, pues cada uno de ellos requiere un ángulo de visión nuevo. A la recreación un tanto recargada de la infancia sigue, por ejemplo, una juventud teñida de colores afectivos,

de cierta locura wagneriana que parecen reflejar cómo la culpabilidad es algo muy distinto de las cuestiones retóricas del primer capítulo. La dramatización de los actos de la memoria es más viva e intensa en la recapitulación del pasado. La prospección no se queda en la superficie del hecho acaecido o de las causas evidentes sino que va hasta el fondo de la experiencia como "élan vital". La seducción y la conquista de Beatriz no es sólo un recuerdo, son también unas redes retrospectivas que prenden a la narrativa en la estática del mal, de la decepción y del fracaso. El artista Sammy ha dejado constancia de ello en un retrato que hizo de Beatriz. Para el lector este hecho es prueba inequívoca de que la retrospección ha llegado a un punto muerto, a un paisaje del yo desde el cual es preciso emprender una nueva actitud prospectiva. Numerosos interrogantes pretenden justificar el abandono de Beatriz pero, de hecho, pregonan la necesidad de adoptar una nueva perspectiva, de ir a las raíces del abandono y de la pérdida del momento libre de la elección personal.

A los criterios de selectividad que han ido guiando estos dos cuadros precedentes (fluctuación de perspectivas, búsqueda retrospectiva historiada y uniformidad intencional) añade el cuadro tercero la transcendencia de un momento decisivo en la vida de Sammy como motivo de opción formal. Este momento modifica cada uno de los criterios delineados anteriormente. Por un lado acrisola la dualidad de perspectivas en un yo analítico e introspectivo que acaba recuperando la integridad del sujeto inaugural. El cuarto de la Gestapo y la celda de la prisión son para Sammy la silla psicoanalítica

y el confesonario respectivamente en donde sondea y transforma su identidad. En el primero se perciben claramente las voces del analista y del analizando; en el segundo se presta más atención a la sincronización de ambas. La búsqueda retrospectiva, por otro lado, parece detenerse. El análisis del Dr. Halde va a las mismas causas de los hechos, no a su reconstrucción temporal, y el momento de visión en la celda no posee ningún ahora definible, pues como diría Heidegger, en esos momentos "nothing can occur; but as an authentic Present or waiting-towards", permitiéndonos salir al encuentro por vez primera de lo que puede haber en el tiempo en cuanto "ready-to-hand or present-at-hand".<sup>26</sup>

Es, sin embargo, la modificación intencional la que más sorprende. ¿Qué supone esta revelación de Sammy dentro del marco de la búsqueda por la pérdida de la libertad? A primera vista la cronología puede justificar su función. Mas ésta parece depender de una premisa demostrativa bien concebida: para poder hallar un punto medio entre el niño inocente y el adulto explotador es preciso adquirir la capacidad de "ver", la facultad de evaluar estas pérdidas a la luz de ganancias superiores. Lo que sea esta ganancia no se especifica concisamente en términos teológicos o morales, pero es evidente que a Sammy se le abren las puertas de un profundo conocimiento y aceptación de su condición de culpable. La transformación espiritual empieza con la confrontación de sus propios miedos. Ellos forman parte de la confesión.

26. Martin Heidegger, op. cit., p. 533.

Una escena aparentemente anómala nos lleva hasta esa confrontación de un modo que desconcierta a numerosos lectores. Se trata de un "flashback" obligado hacia la cuna de los miedos, hacia los horrores de la infancia. Al lector familiarizado con Lord of the Flies, The Inheritors y Pincher Martin no debe extrañarle esta recurrencia de escenas en torno a las fantasías originarias. Free Fall repite expresiones como "dark thing", "black, central patch", "darkness" y "dark center", que aunque aparecen investidas de claras connotaciones éticas y ontológicas dejan transparentar el escenario fantástico construido en las tres novelas anteriores. En este caso los componentes escénicos varían: el edificio sombrío de una rectoría, la figura excéntrica del padre Watts-Watt, el reloj de la torre, el refugio de un dormitorio frío y misterioso y las Madonnas colgantes en las paredes del claustro parroquial. La función de este "flashback" de vuelta a la infancia, dentro del marco de revelación en la prisión, es más decisiva de lo que creen algunos lectores y de ningún modo irrelevante. El narrador se conforma con decir que vuelve a esas escenas para ver por qué tiene miedo de la oscuridad y no sabe decir por qué. Extraña, a primera vista, que en esta búsqueda retrospectiva deje de lado al mundo de Rotten Row y de Ma y que considere más importantes las experiencias en la rectoría del padre Watts-Watt que los días y los años pasados en la guardería infantil. Evidentemente, la naturaleza de los miedos que le atormentan en la cárcel parecen postular una génesis de fantasías más en consonancia con el mundo enigmáticamente religioso de la rectoría que con el de la guardería. Mas la causalidad genéti-

tica no justifica plenamente el sentido de esta escena insertada en el cuadro del campo de concentración. Hay otras causas y otras razones para ello. La opción formal de esta inserción no parece provenir de la sólo adecuación entre enigma moral y proyecto narrativo, sino más bien de una exuberancia y fecundidad creadora que hace prevalecer la voz autobiográfica por encima de las convenciones de la forma. La fluctuación de perspectivas se inclina por una primera persona que aun manteniendo la uniformidad intencional y formal registra tonalidades autobiográficas.<sup>27</sup> El contrato autobiográfico no puede a veces atenerse a sus propias cláusulas. La espontaneidad imaginativa rompe los límites de las restricciones formales. Como observa Jean Thibaudéau, este tipo de escenas es producto de un deseo individual y su texto exhibe un sentimiento de autenticidad "qui probablement rend compte d'une 'scène primitive' sur quoi s'agiterait d'autre part son auteur."<sup>28</sup> Reconoscible o no por algunos críticos, la

27. Nuevamente encuentra el lector en "The Ladder and the Tree" experiencias infantiles de Golding que recomponen un escenario fantástico similar al reflejado en este cuadro de Free Fall y a los que hemos apuntado en las novelas precedentes. La casa de sus padres en Malborough, el cementerio parroquial, la iglesia de St. Mary y la figura del sacristán, Mr. Baker, forman parte de este escenario. No señalamos aquí una identidad de experiencias, naturalmente, sino una afinidad en la elaboración fantástica:

"I dived into the bedclothes again, shielding myself from the church tower that looked in through the window with its black, concealing patches. Now there was not only the threat of darkness but a complete mystery added to it". (F. F. p.160)

"But as the sun went down behind the church tower, the stones became stiller than stone--as if they were waiting... My nights were miserable as it was, with every sort of apprehension given a label, and these even so only outliers of a central, not-comprehended dark." ("The Ladder and the Tree", The Hot Gates, ed. cit., p. 173).

28. Jean Thibaudéau, "Le roman comme autobiographie", Théorie d'ensemble, Paris, Seuil, 1968, p. 214.



escena descrita en el capítulo octavo reafirma este sentimiento de espontaneidad que había despuntado en los cuadros precedentes.

Se comprende de este modo que en el capítulo noveno ofrezca Free Fall los mejores retazos narrativos y que la transcendencia de la tortura interior no adolezca de intensidad dramática, de calidad poética o de significación precisa. La escena presenta el momento crucial de la búsqueda en una serie de obsesivas introspecciones que remiten al lector al sótano y a la imagen del centro de Pincher Martin. En los monólogos interiores el autor parece avanzar más rápidamente que el personaje, sin duda compelido por necesidades compositivas o por la llamada de cuestiones metafísicas que puntean la terapéutica transcendente. Pero ni el comentario solapado logra disminuir el ritmo alucinante que conduce hacia la confrontación inevitable. Este es el momento que el narrador había prefigurado como de "electric furnace condition" y, efectivamente, en el horno de cuatro paredes y un suelo de cemento Sammy es sometido a la mayor prueba de fuego de su vida. La prueba consiste en una confrontación psicológica con sus propios miedos que conduce como por encanto al pórtico de la transfiguración pseudomística. En el enredo de la confrontación quedan atrapadas diversas motivaciones contradictorias. Al salir de esta confrontación el lector se maravilla de cómo un grito de socorro puede ser tan eficaz y en virtud de qué milagro ha recibido Sammy los dones pentecostales. Pero existen transfiguraciones explicables e inexplicables. La de Sammy precisa del cortejo de reyes egipcios, de la grandiosidad de las pirámides y de las cuatro columnas de la diosa

celeste Nut para disfrazar esta explicabilidad. La única tentativa de explicación proviene de un "Let me be accurate now if ever" (184) del narrador que deja desconcertado al lector. No hay duda de que la espontaneidad creadora no es ningún don venido de lo alto.

El "enigma de los enigmas" parece ceñirse sobre las páginas de Free Fall cuando el resucitado Sammy deja el templo de las dinastías egipcias y retorna a las aulas de la adolescencia a saldar cuentas con sus dos profesores. Prosigue la búsqueda del momento en que el protagonista perdió su libertad ("Between there, then and the boy on the bike, the young man--that was the whole time of the other school" [192] ) y el lector es quien se pregunta a qué obedece este "flashback", si el nuevo cuadro debe leerse a la luz de la experiencia misteriosa recibida, si dicha experiencia es una etapa más, si existe entre estos dos cuadros algún nexo oculto o si la intermitencia de la memoria ha dejado de funcionar. Las distintas entidades del protagonista, por otra parte, han sido ya delineadas con claridad. Un párrafo clave, insertado en el marco anterior de la revelación, nos proporciona algunas pautas sobre esta transposición:

Gradually I came to see that all this wonder formed an order of things and that order depended on pillars. But the substance of these pillars when I understood what it was, confounded me utterly. We had thrown it away in the world, it was a joke. The brilliance of our political vision and the profundity of our scientific knowledge had enabled us to dispense with this substance... This substance was a kind of vital morality, not the relationship of a man to remote posterity nor even to a social system, but the relationship of individual man to individual man--once an irrelevance but now seen to be the forge in which all

change, all value, all life is beaten out into  
a good or bad shape. (189). 29

Es innegable que este párrafo presenta alternativas aparentemente contradictorias que van a ser corroboradas por las opciones compositivas de los capítulos siguientes. Dos ideas fundamentales--dejando de lado el propósito velado de ir el autor en esta novela algo más allá de los confines teóricos de sus predecesoras--dan base a estas opciones. Por una parte se afirma que la experiencia reveladora de Sammy no es expresable en términos científicos y, por otra, que la sustancia de esta experiencia es definible como relación interhumana. Estas dos ideas van a determinar la vuelta a los años de la adolescencia (época en la que el protagonista se lanza a la caza de Beatriz apoyado en un cientifismo irracional, resultado de la ineficacia de los dos sistemas ideológicos recibidos) y la visita a Beatriz, internada en un asilo, para revalidar a nivel humano la virtualidad misteriosa de su experiencia personalísima habida en la prisión. El nexos temático y lógico sustituye, pues, a la intermitencia de la memoria como criterio de selectividad. La perspectiva va a oscilar entre doble y múltiple, adoptando a veces el narrador una voz de moralista que resulta difícil de conciliar con la es-

29. Esta misma transición de un transcendentalismo a la insuficiencia de los medios científicos aparece expresada en el ensayo ya citado, "Egypt from My Inside", y precisamente el título de la novela, en opinión del propio autor, alude expresamente a la situación de suspensión y de caída libre en que se encuentra la ciencia en nuestros días con respecto a la naturaleza ética del hombre. El lector puede encontrar en este ensayo paralelismo casi textuales al citado por nosotros más arriba. Uno de ellos llama poderosamente la atención: "For if we or the Egyptians confine ourselves to the accepted potential, the limits are plain to see. For them, perhaps, it was those four pillars, the arms and legs of Nut

spontaneidad de los cuadros anteriores. De la búsqueda de los hechos se pasa al análisis de las causas precisamente en el instante en que la revelación transcendente no parecía encontrar vocabulario apropiado y tuvo que recurrir a los misterios de la arqueología egipcia. Al emprender este análisis parece como si Free Fall escogiera de una vez para siempre el camino de la argumentación temática.

La perplejidades que experimenta el lector no corren siempre paralelas con los dilemas teóricos que plantea esta transición, sino más bien con las limitaciones que el análisis temático impone en la forma narrativa, con las fluctuaciones de perspectiva y con la propia presencia del lector, cada vez más difuminada. Existe una dosificación excesiva de formulismo religioso en la presentación del mundo de Miss Pringle que a la par que delata cierta espontaneidad autobiográfica subraya el imperativo de tipificación a que conduce inevitablemente todo control temático de la narrativa. También el mundo científico de Nick Shales comparte estas características dando la impresión de obedecer al debate preestablecido contra el universo de Miss Pringle. Como advierte Bernard Dick, la controversia de las dos culturas protagonizada hace años por C. P. Snow y F. R. Leavis y que tanto preocupó a Golding, hace su aparición como polarización originaria e intencional de las ideas dominantes en Free Fall.<sup>30</sup> A nuestro modo de ver la contradicción latente en la ficcionalización de esta

the Sky Goddess, beyond which investigation was useless. For us, the limit is where the receding galaxies move with the speed of light beyond all possibility of physical investigation." (op. cit., pp. 78-79).

30. Bernard Dick, op. cit., p. 74.

bipolarización temática consiste en ser iniciada a partir de una experiencia que acaba de ser expresada como "moralidad vital" y que en último término justificará la premisa introductoria de que Sammy superó todos los sistemas particulares. En una entrevista dirigida por Owen Webster, William Golding confesó que el proyecto que guiaba su novela entonces en progreso consistía en ilustrar "the patternlessness of life before we impose our patterns on it".<sup>31</sup> La gama de experiencias que presenta la búsqueda de Sammy, así como el nexo que las enlaza, parece reflejar la ausencia de todo sistema que coaccione la espontaneidad de dicha experiencia. Idéntico objetivo cumple el momento decisivo vivido en la prisión. La voz del protagonista transfigurado que busca una réplica de esa visión gloriosa en la realidad cotidiana no parece, sin embargo, deshacerse de los ecos de los sistemas parciales. ¿A qué se debe este salto desde la visión transcendente hasta los problemas insolubles que plantea el conflicto de sistemas opuestos? ¿Acaba aquí la historia de Sammy para dar paso a la argumentación goldiana? Si así es, el contrato biográfico se va autojustificando.

Existen incontables porqués para cada uno de los cuadros con que finaliza Free Fall, pero es indudable que los criterios de selectividad que aplicamos son eco de las propias ilusiones y decepciones del lector. Al recorrer las escenas de la adolescencia de Sammy a algunos lectores les resultará irreconciliable la exhuberancia del elemento bíblico con la condena del convencionalismo religioso de Miss Pringle.

---

31. Cf. James Baker, op. cit., p. 56.

El narrador no parece ponerse de acuerdo y la condena prefabricada de ese mundo, rechace supeditado al control temático, habla un lenguaje muy distinto del veterotestamentario, del lenguaje de la culpa de Eva, de la zarza ardiente, de Moisés y Aarón y del llanto de Raquel. Parece inconcebible que un adolescente iniciado en la religión de Yahvé acabe resucitando en el exilio de las tumbas egipcias, como parece extraño que un muchacho ávidamente metafísico haya de buscar las raíces de sus tormentos adultos en Miss Pringle y no en el padre Watts-Watt, que fue su verdadero padre espiritual. Indudablemente, la perplejidad que causa en el lector la tipificación de los personajes impide ver la dirección que lleva el planteamiento dialéctico. La figura de Nick Shales, por ejemplo, compensa y complementa artificialmente este planteamiento. Mientras el calor y el atractivo de su docencia parecen convencer al lector, el tono del narrador adulto invalida esa misma imagen. El plan consistía en presentar las dos caras de la moneda de ese planteamiento dialéctico y la implicación lógica parece funcionar por complementariedad: si Sammy escoge el camino de la ciencia porque Nick Shales es el profesor "bueno", debe seguirse que Miss Pringle habrá de ser la profesora "mala" y su sistema habrá de compensar el desequilibrio de las conductas. Este arreglo preestablecido se deja percibir por encima de la decisión neutral de Sammy de escoger un cientifismo irracional que no parece encajar con el yo apasionado del joven sino más bien con el plan de fluctuaciones de perspectiva impuesto por el control temático. Hasta la misma decisión de Sammy debe dejar contentos a todos.

Al instante buscado por Sammy desde las primeras páginas de la novela (¿Cuándo perdí mi libertad?) llega el lector inesperadamente y preguntándose si ese momento es ya significativo para el protagonista, para el autor o para el lector. Ciertamente, la escena parece obedecer de nuevo a las premisas de la introducción, a las exigencias de la forma, a la fidelidad al hecho historiado y, puesto que las causas últimas de tal búsqueda han sido ya dilucidadas en el capítulo precedente, el narrador recupera cierta autonomía e independencia. No obstante, los cabos de la dilucidación anterior han de atarse convenientemente, aun a costa de multiplicar las voces narrativas. Sammy no escoge ni la ciencia sin Dios ni la religión sin hombre, sino el sexo y el cientifismo irracional. La elección, disfrazada con excusas epistemológicas, obedece al compromiso autobiográfico: "But since I record all this not so much to excuse myself as to understand myself I must add the complications which make nonsense again. At the moment I was deciding that right and wrong were nominal and relative, I felt, I saw the beauty of holiness and tasted evil in my mouth like the taste of vomit" (226). Las complicaciones de Sammy provienen del impacto de la experiencia iluminadora de la prisión. Las del lector provienen también de ese mismo momento pero por razones muy distintas. Si para Sammy dicha experiencia puso fin a su relativismo, para el lector ha creado unas perspectivas confusas al contar el narrador las verdades de la adolescencia al trasluz de una careta filosófica que tampoco encaja con la espontaneidad y sinceridad del adulto resucitado. El "affair" estereotipado entre la sexy Miss Manning y el atleta Mr. Carew pone de ma-

nifiesto que esa careta deja a veces al descubierto una mirada morbosamente crítica impropia del joven Sammy. También en la despedida de la etapa colegial se desdobra el protagonista en héroe independiente y en narrador sumiso y obediente al dictamen de las dicotomías conceptuales. A través del primero llegamos al final de la búsqueda tan anhelada en Free Fall:

What is important to you?  
 "Beatrice I for."  
 She thinks you depraved already. She dislikes you.  
 "If I want something enough I can always get it  
 provided I am willing to make the appropriate sacrifice."  
 What will you sacrifice?  
 "Everything."

Here? (236)

Como si la interrogación hubiera puesto en alerta al narrador, el cuadro siguiente va a presentar una visita de Sammy a Beatriz, internada en un asilo, que va a suponer algo más que una mera validación de la eficacia salvadora de la transformación de protagonista. En el plano de la búsqueda moral todo ha concluido para Sammy. Queda por comprobar si el protagonista es capaz de perdonar, si la moralidad vital que ha recibido de lo alto es comunicable a los demás y si el lenguaje del milagro es compatible con las expresiones incoherentes del habla humana. De nuevo tenemos a Mr. Mountjoy, al adulto resucitado, y no al joven Sammy, sintiendo en su carne lo que el narrador omnisciente se había empeñado en dilucidar retóricamente. Por esta razón la escena es de las más convincentes, de las mejores de la novela y las paradojas vivientes que encierra superan en eficacia a las recetas analíticas de los capítulos anteriores. Sammy encaja los



golpes de la vida consciente de que no todo se rige por probabilidad estadística o por un orden moral preestablecido. Ve cómo Beatriz se orina en el suelo incapaz de reconocerle, oye de labios del Dr. Enticott que tal vez no es él el único culpable de la situación de la víctima (!suprema ironía para el adulto que viene al asilo en plan de expiación vicaria!) y se entera de que el mismo doctor está enamorado de Taff. Pero por encima de los reveses y de los golpes trágicos del destino se destaca la identidad definida de un protagonista que parece armonizar las voces discordantes de los cuadros precedentes. El nuevo Sammy no sólo ha ido hasta el fondo del problema de la libertad, sino que Free Fall recupera parte de la unidad formal prometida desde sus páginas introductorias. La escena, evidentemente, ata muchos cabos sueltos y es inseparable de la dilucidación temática. Pero en cuanto solución dramática se sale de los moldes dualísticos de dicha dilucidación. Sólo faltará ver si el lector lo entiende de esta manera.

Por lo que han ido revelando los últimos cuadros, el lector presiente que el final de la novela va a establecer un compromiso didáctico entre el aprendizaje de la vida real y las lecciones ininteligibles de los momentos escasos de revelación. Al establecer este compromiso tanto el autor como el lector, así como la misma estructura novelística, arriesgan mucho. El autor presta de nuevo su voz a un narrador que relata la visita de Sammy a sus dos antiguos profesores en plan de predicador compasivo y celoso. El alumno ha superado a sus maestros y debe corregirles amablemente. Sammy prepara dos discursos, uno para cada uno de los profe-

sores, que suenan de nuevo a debate extranarrativo y a reparto equitativo de bondades. Sólo el adulto culpable es capaz de entender al inocente (Nick Shales) y al malvado (Rowena Pringle). El lector, por su parte, no se siente muy a gusto con la nueva actitud de escucha obligada ante unos discursos que ni son espontáneos ni parecen provenir del adulto Mount-Joy, por mucho que haya crecido el niño metafísico. Mas la estructura narrativa también se resiente. La búsqueda historizada en "flashbacks" ha quedado paralizada en el debate argumental. Por mucho que corra la sangre del yo por las venas de las últimas páginas la narrativa ha sacrificado espontaneidad, viveza y calor humano. Los cuadros han quedado inertes.

Si describimos de este modo las decepciones que cualquier lector puede experimentar al concluir Free Fall lo hacemos con el objetivo de dar a entender que el precio de la originalidad no es nunca excesivo y que las opciones formales que cada uno de los cuadros ha ido adoptando supone un empeño ambicioso de experimentación novelística y de creatividad. El verdadero enigma de la esfinge que formula la última escena de la novela pone al descubierto no sólo la condición moral y paradójica de Sammy sino la validez y limitaciones de toda ficción que presente la realidad de la complejidad social dentro de un marco metafórico. Los desajustes formales no siempre reflejan las intenciones originales del empeño y hasta las mismas incoherencias narrativas no parecen traducir la preocupación y la seriedad moral que las motiva. Existe además en Free Fall una configuración alegórica débilmente delineada que refleja estas mismas limitaciones. Casi todos los nombres de los personajes y lugares poseen connotaciones simbólicas que pretenden aglutinar las funcio-

nes narrativas de dichos personajes a la par que expresar los enigmas inherentes en sus funciones. Este molde simbólico, sin embargo, no sostiene suficientemente el edificio narrativo de la obra. La unidad narrativa se apoya en los nexos que encadenan los cuadros, en la intermitencia de la memoria, como ya hemos visto, en la sustitución de las identidades que comprende la primera persona narradora y en el propósito de una búsqueda moral.<sup>32</sup> La originalidad ha llevado al narrador a adoptar compromisos autobiográficos que son los que dificultan el logro de los objetivos enunciados en el "incipit" inaugural. Desde éste hasta el enigma de las palabras del comandante el recorrido de Free Fall compone un panorama de contrastes, de ilusiones, decepciones y expectativas que hacen de su lectura una actividad de difícil escucha.

---

32. La configuración simbólica, aun transparente, no unifica consistentemente todos los elementos dramáticos de la novela. En general predomina el simbolismo de los nombres sobre cualquier otro sistema simbólico. La simbolización onomástica parece apoyarse en ecos dantescos y bíblicos de carácter purgatorial: Sammy vive en Paradise Hill ("colina del Paraíso") y si su infancia evoca la de la figura bíblica de su mismo nombre, su juventud y adultez aparecen concentradas en el apellido Mountjoy, connotando al mismo tiempo las nociones de "placer" (sexual y físico) y de "gozo" (espiritual). Beatriz Ifor, asimismo, polariza en su nombre ambivalencias claras: la belleza ideal, centro del cosmos del artista, y el instrumento de placer. Incluso Nick Shales, Miss Pringle y el Dr. Halde, por no mencionar algunos de los nombres de los amigos de infancia de Sammy, comparten este universo simbólico de antinomias bien definidas. Ver Wendell V. Harris, "Golding's Free Fall", The Explicator, XXIII, 1965, Item 76.

311

T H E   S P I R E

( 1964 )

## V. LA ESCALADA DE LA DECEPCION

### 1.- La visión y el modelo

Se ha hecho ya axiomático entre la parroquia de críticos goldianos afirmar que cada una de las novelas de William Golding debe ser leída varias veces porque en una primera lectura no se llega a entender debidamente. No existe ningún patrón hermenéutico con el que medir la validez de estas lecturas y cada lector es forzado a aceptar personalmente el reto de conformar o invalidar los cánones críticos prevalecientes con su propia experiencia. El fenómeno es curiosamente paradójico. Las cinco primeras novelas goldianas exhiben una uniformidad formal y temática que si bien permiten a algunos críticos encastrarlas de una vez para siempre en el dominio de lo alegórico, por otro lado se resisten a ser conjuntamente homologadas y clasificadas. Golding afirmó cierta vez que no tenía sentido componer dos novelas similares y parece ser que sólomente Frank Kermode reparó en los rasgos de discontinuidad y originalidad que definen a cada una de ellas como un intento compositivo comparable al ofrecido por la novelística de Conrad.<sup>1</sup> Hay, definitivamente, algo en cada una de las novelas de William Golding que impide leerla a la luz de las anteriores, que incita a varias lecturas y que, paradójicamente, ilumina y aclara el horizonte de las que la precedieron.

¿Por qué ha de resultar difícil la lectura de una novela goldiana? Pueden darse razones y más razones para des-

---

1. Frank Kermode, "The Later Golding", Continuities, London, Routledge and Kegan Paul, 1968, p.189.

cubrir las paradojas de este proceso hasta concluir en un espejismo inter e intratextual. Pero no creemos necesario aventurarse en estas búsquedas malabaristas. Todas las novelas goldianas, sin excluir Free Fall, se presentan ante el lector como modelos narrativos aparentemente simples y todas ellas dejan entrever una complejidad e intensidad insondables. En último término pudiera parecer que todo es cuestión de un ajuste entre la forma, la "visión" contenida y condensada conceptualmente y la adecuación del edificio simbólico. Mas hay algo más, pues estos ajustes no son productos enteramente artificiales ni exclusivamente espontáneos. La forma puede reducirse a puros diagramas, la visión puede distorsionarse argumentalmente y los símbolos no tienen por qué responder a una contigüidad necesaria entre el simbolizante y lo simbolizado. Lord of the Flies, por ejemplo, es simple en su diseño y la complejidad de la visión aparece perfectamente articulada en una configuración simbólica que facilita la discriminación entre los sentidos literal, alegórico, moral y anagógico, salvaguardando al mismo tiempo la continuidad episódica. Las ambigüedades que pueda percibir el lector no provienen de las interferencias entre el plano metonímico y el metafórico, sino de la obvia explicitación y sumisión de este último a las ideas que lo controlan. Sólo en los oasis de elaboración fantástica y en las escenas de eco antropológico parece anidar una complejidad inabarcable. The Inheritors, por otra parte, perfila su linealidad episódica con sorprendente claridad a la par que desconcierta al lector al obligarle a encerrarse en un cerebro(Lok) que es incapaz de elaborar conceptos abstractos y cuya mentalidad mítica proporciona experiencias totalmente extrañas a nuestros modos de pensar.

En Pincher Martin la simplicidad es puramente periférica, enmarcamiento temporal de una situación límite. La complejidad proviene, como en The Inheritors, de "dentro" del cerebro atormentado de Pincher, de sus creaciones y elucubraciones vívidamente fantásticas y de su esfuerzo titánico por sobrevivir. Añádase que el "gimmick" final fuerza al lector a revisar objetivamente la experiencia dramatizada y se comprenderá que esa revisión clarifica el contenido a la par que lo condensa, creando contradicciones de otro género. Free Fall promete en sus primeras páginas una perspectiva compleja que poco a poco se va traduciendo en simplicidad estructural y de contenido. Por muchas incoherencias que vayan produciendo cada uno de los cuadros de la historia de Sammy y por justificada que parezca la ruptura del orden cronológico, al final el dilema es claro: los mundos de la ciencia y del espíritu son irreconciliables y es preciso contrastar los enigmas que provoca este enfrentamiento con la presencia saludable del misterio. La complejidad de la novela ha ido proviniendo de las alternativas ideológicas, intencionales y formales que han motivado la elección de los distintos cuadros.

Si reuniéramos las opiniones de todos aquellos lectores que tuvieron que releer cada una de estas novelas encontraríamos respuestas para todos los gustos. En nuestro caso la relectura ha sido espoleada por una finalidad y afán de exploración crítico-analítica que podría justificarse por las siguientes razones: porque el contenido latente configurado simbólicamente es inagotable(Lord of the Flies), porque la transparencia formal responde a presupuestos claramente epistemológicos(The Inheritors), porque la transposición analógica de una

situación verosímil es sorprendentemente convincente(Pincher Martin) y porque no existe variación formal en el arte de novelar que responda únicamente al propósito definido de dilucidar "verdades", sino más bien a la necesidad de autobiografiarse a través de la experimentación como signo de originalidad(Free Fall). Como puede suponerse, la simplicidad y la complejidad de las novelas goldianas provienen, por un lado, de la abundancia y conflictos del significado creados al tener que adecuar el sentido figurado al literal o viceversa. Mas, por otra parte, es preciso tener en cuenta por qué la novela goldiana recurre al sentido figurado, por qué articula su visión en torno a conceptos opuestos sobre las antinomias básicas del existir humano y por qué tal articulación compromete poco a poco a su creador. Free Fall es un exponente claro de lo que debemos entender por complejidad y simplicidad, tanto desde un punto de vista formal como fenomenológico; y si la lectura de la novelística goldiana es inconcebible sin recurrir a los sentidos múltiples de los conceptos de alegoría, metáfora, ironía y paradoja es porque en la génesis misma de cada novela yace el mismo dilema intencional: cómo hacer ver que las cosas no son lo que parecen, que el mal se viste de bien y el bien de mal, que el ignorante puede ser santo y el santo un reprimido sexual, que el pervertido(Sammy) puede tener acceso a una verdadera conversión interior y el consagrado(padre Watts-Watt) ser esclavo de los deseos más bajos. Y estas paradojas e inversiones no son introspecciones clínicas puramente relativistas. La novelística que tenga por lema pintar al hombre "sub specie aeternitatis" conoce otros caminos.

El mismo, exactamente el mismo dilema original hace de The Spire, la quinta novela de William Golding, una obra



simple y compleja al mismo tiempo. En este sentido no hemos cambiado de rumbo y esta nueva novela viene a completar el ciclo iniciado por Lord of the Flies. Hay, por ello, señales inequívocas de que The Spire echa sus raíces en las cuatro precursoras. Como Lord of the Flies recurre a una dramatización episódica perfecta e implacablemente llevada de acuerdo con los moldes clásicos de la tragedia griega. Como The Inheritors nos impide salir del marco limitado del protagonista Jocelin, ilusionado y obsesionado por su proyecto, hasta completar paso a paso el proceso de revelación. Como Pincher Martin recarga el empeño obsesivo de Jocelin con dosis de fantasías inconscientes que subrayan la metamorfosis del protagonista. Como Free Fall plantea el plan narrativo de acuerdo con la complementariedad que pueden proporcionar el mundo del espíritu y el de la razón. Precisamente es a partir de esta dualidad desde donde se enebren las paradojas creadas por un espiritualismo iluso frente a las voces de la razón (Roger, Rachel, Pangall, el padre Anselmo y todos los miembros del capítulo catedralicio). Aún más, en la figura del padre Watts-Watt ofreció Golding un anticipo del nuevo protagonista, del mismo proyecto novelístico (la ascensión espiritual como escalada de sucesivas desilusiones) y de la adecuación del símbolo escogido en The Spire:

As he got older, dice el narrador de Free Fall sobre el padre Watts-Watt, he got higher and higher in his attempt to get away from himself; and finally I think he came right out at the top to find himself a man who has missed all the sweetness of life and got nothing in exchange, a derelict, old, exhausted, indifferent (p.164)

Puede presentir el lector de The Spire que la escalada a relatar en la nueva novela no va a suponer un ascenso espiritual sino la

caída trágica de un hombre que enmascaró sus verdaderos impulsos y pasiones con la aureola radiante de una falsa visión. A diferencia de Sammy, la experiencia visionaria no se traduce en la puesta en práctica de una moralidad vital o de una relación viva de hombre a hombre, sino en una aspiración hacia lo alto que no es ni siquiera una expresión fiel de su represión sublimada. De Free Fall a The Spire va un abismo. Inicialmente, no obstante, hemos de tender un puente entre ambas.

En el instante mismo de cruzar el puente, no obstante, percibimos que el abismo que las separa se debe sobre todo a un perfeccionamiento técnico en el arte de novelar los mismos dilemas existenciales, con ventajas, claro está, de parte de The Spire. Si en Free Fall la elección de los distintos episodios respondía a un reajuste entre la búsqueda moral del protagonista y las opciones formales por parte del autor-narrador, en esta novela el acoplamiento entre el proceso personal de revelación del protagonista y la formalización narrativa del mismo es perfecto. No es posible encontrar en ninguna otra novela goldiana tal exactitud y precisión de ajuste entre desencadenamiento episódico y motivación psicológica, entre funcionamiento narrativo y revelación trágica. De nuevo la transparencia formal de la narrativa salta a la vista y la afinidad con The Inheritors prevalece sobre la continuidad temática postulada en Free Fall. La complejidad y la simplicidad son inseparables de la articulación formal. El motivo de esta sincronización se debe, sin duda, a una feliz substitución del contexto socio-biográfico de Free Fall por un símbolo arquitectónico medieval, la catedral de Salisbury, que hace de la novela un verdadero monumento narrativo monolítico cuidadosamente construido. La substitución devuelve al na-

rrador la tranquilidad del distanciamiento y al lector el placer de contemplar al construcción del edificio narrativo y ser al mismo tiempo "artifex" activo del proceso de la erección. Golding parece sentirse más a sus anchas al amparo de la aguja estilizada de la catedral de Salisbury (ino en vano ha pasado ahí gran parte de su vida!) que acompañando a Sammy por Rotten Row, por la rectoría del padre Watts-Watt, por la Tate Gallery o por la oficina del Dr. Halde.<sup>2</sup>

La adopción de la construcción de la catedral de Salisbury como molde de coherencia argumental y formal para The Spire supera, en nuestra opinión, al enunciado de las premisas narrativas adelantadas en las páginas introductorias de Free Fall. En principio, el emblema (la aguja) de la catedral lanza la lectura hacia una exploración de un símbolo cuyas determinaciones históricas modifican, en cierto modo, las ilusiones del lector. Por otro lado desaparece el carácter deductivo y argumental que imbricaba el proceso compositivo de la novela anterior. No significa esto, sin embargo, que el perfil simbólico del proceso narrativo vaya a ocultar las contradicciones trágicas que los mismos hechos históricos dejaron entrever. La leyenda nos cuenta cómo hacia el año mil doscientos el obispo Poore tuvo una aparición de la Virgen en la que le fue revelado el lugar de la construcción de la catedral. La Virgen le mandó lanzar un dardo todo lo lejos que pudiera y allí en donde cayera debía levantar el templo. El dardo vino a caer en un terreno pantanoso y sin reparar en el coste, en la naturaleza de los cimientos y en las dificultades del acceso a ese lugar fue construida la catedral tal y como

---

2. Cf. "Backgrounds for the Spire", en Talk: Conversations with William Golding, por Jack I. Biles, ed. cit. pp. 96-100.

había sido ordenado. Ochenta años más tarde fue coronada la catedral con la aguja más alta del país, acumulando para ello miles de toneladas de hierro, acero, madera y piedra. El edificio, no obstante, se mantiene en pie. Se tambalea y se dobla, comentaría Golding, pero sigue en pie.<sup>3</sup> La historia parece haber corroborado la leyenda. La aguja de la catedral de Salisbury fue construida hacia 1330, tiene 404 pies de altura (cuatro más que la descrita en The Spire), pesa 6.000 toneladas y se apoya sobre cuatro pilares de sólo cuatro pies de anchura, cimentados en un terreno pantanoso. Francis Bond, en The Cathedrals of England and Wales (London, 1912) consigna cómo su construcción trajo consigo serios problemas arquitectónicos y cómo, a instancias de su arquitecto, Richard Fairleigh, hubo necesidad de reforzarla. Incluso hasta el siglo XIX fue una fuente constante de preocupación y de angustia, especialmente hacia 1417, durante el reinado de Enrique VI. En 1689 se calculó su ángulo de inclinación en 22 8/3 pulgadas y Francis Bond, a fines del siglo pasado, llegó a calificar su erección de empresa loca y temeraria.

Leyenda e historia encuentran ecos respectivos en el aspecto dual del emblema gótico que manifiesta la novela. The Spire se inicia con una visión reminiscente de la del obispo Poore y pone ante los ojos del lector, en una de las naves de la catedral, la maqueta que contiene la escala reducidísima del proyecto, del coste, de las dificultades y de la tragedia. Son la visión y la maqueta, de hecho, dos modelos, dos caras del mismo

3. Cf. a este respecto Bernard Dick, William Golding, ed. cit. p.77. Los datos históricos que recogemos aquí pueden leerse en este mismo estudio y en los dos siguientes artículos: "Allegory and Novel in Golding's The Spire", de Derek Roper, publicado en Wisconsin Studies in Contemporary Literature, VIII, No.1,

emblema. Como tales orientan nuestro modo de leer, pues, como ocurre con los emblemas pictóricos--así lo hace notar Albrecht Schöene--, todo emblema coloca la "pictura" que ha de ser explicada por delante de la interpretación ofrecida descriptivamente ("subscriptio") y obliga al observador (nosotros diríamos lector) a aceptar la prioridad de la imagen.<sup>4</sup> Efecto similar hemos de reconocer en el emblema gótico presentado por The Spire. En cierto modo la novela se funda sobre la ambigüedad simbólica contenida por este emblema bajo sus dos aspectos, uno concreto (la maqueta) y otro abstracto (la visión divina de Jocelin). La dualidad es esencial en esta obra y queda establecida así desde el principio. La construcción es el resultado de una visión y la reproducción del modelo de la maqueta. Si convenimos en que la lectura de todo emblema comporta en general el paso de lo particular a lo general fácil será entrever las contradicciones entre el modelo ideal del protagonista y el modelo real y concreto de la maqueta. El proceso de construcción va a poner en evidencia estas contradicciones. La ilusión y la fe de Jocelin en su visión divina se desvanecerán a medida que el proyecto se haga realidad en el edificio de madera, piedra, acero y sangre. La prioridad de la imagen guiará nuestra lectura. De momento basta con entrever la dualidad que da lugar a una tensión naciente entre aspiración y realidad.

Invierno, 1967, pp. 19-30 y "The Spire", de D.W.Crompton, publicado en Critical Quarterly, 9, No.1, Primavera 1967.

4. Ver Uwe Hohendahl, "Text as Cipher: On the Marble Cliffs", en Perspectives in Literary Symbolism, ed. por Joseph Strelka, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1968, p. 163.

Jocelin, deán de una catedral medieval inglesa, tiene una visión divina que le mueve a glorificar a Dios levantando una aguja gigantesca sobre la torre de la catedral, desafiando cualquier imposibilidad arquitectónica y oponiéndose al consejo del capítulo catedralicio, a la voz de la experiencia de Roger, el arquitecto o maestro de obras, y al guardián del templo, Pangall. La visión no debe resultarnos extraña. El abad Suger, patrono de la abadía de San Denis, tuvo también el convencimiento de que el diseño de su abadía le había sido inspirado por una visión celestial. El mismo Papa Inocencio III, de acuerdo con una leyenda franciscana, vió en sueños cómo San Francisco soportaba sobre sus espaldas el edificio del templo. Mas la naturaleza de la visión de Jocelin no es tan relevante como la objetivación de la realidad encerrada en el símbolo revelado. Vemos, efectivamente, a través de los ojos de un visionario, cómo el carácter iconográfico de su visión se va transformando en una realidad de piedra que no va a corresponder al proyecto geométrico soñado. Para el lector es importante caer en la cuenta de este carácter proyectivo del emblema y dejarse guiar por el mismo, pues las correspondencias que se establecen entre los dos modelos, el concreto y el abstracto, dan unidad y cohesión a la narrativa.

En un principio, la ambivalencia simbólica establecida por la visión y por el modelo de madera puede tomarse como pauta a seguir. Desconocedores aún de las intenciones y de los deseos internos del protagonista, así como del coste real de la empresa, nuestras miradas se centran en la asimilación analógica entre estos dos modelos, de tal modo que cuando nos enteramos por Roger de que la catedral no tiene cimientos sólidos presentimos

que tampoco Jocelin ha de tenerlos y que su visión puede haberle llevado a engaño. Así lo dan a entender los dos diáconos: "Do you know what? He thinks he is a saint! A man like that!"<sup>5</sup> Esta ambivalencia inicial queda sintetizada en un texto magistral que no deja lugar a dudas sobre el hilo conductor de la narrativa. Apenas acabada la visión Jocelin toma la aguja de la maqueta entre sus manos y la clava firmemente en el agujerito del modelo:

"There!"  
The model was like a man lying on his back. The nave was his legs placed together, the transepts on either side were his arms outspread. The choir was his body; and the Lady Chapel where now the services would be held, was his head. And now also, spring, projecting, bursting, erupting from the heart of the building, there was its crown and majesty, the new spire. (8)

El efecto de estas líneas puede alarmar al lector que haya tenido dificultades en adentrarse en el cerebro de Jocelin mediante el monólogo interior precedente, o para el que el emblema de una catedral gótica presente únicamente connotaciones de aspiración y de claridad trascendente. Para los buscadores de símbolos fálicos, éste de la aguja de la catedral es ofrecido sin andamiaje alguno. Mas no hay que hacerse ilusiones ni resolver simplísticamente las ambigüedades contenidas con cuatro plusmazos freudianos. Golding confesó que planea sus novelas con sumo cuidado y detalle; y ésto salta a la vista, sobre todo, en este texto introductor.<sup>6</sup> La arqueología del "consciente textual"

5. William Golding, *The Spire*, London, Faber and Faber, 1964, p. 13. Todas las citas que incluimos aquí remitirán a esta misma edición.

6. Cf. Jack I. Biles, *Talk: Conversations with Golding*, ed. cit., p. 61.

es a veces menos arbitraria que la de su "inconsciente", o que la de nuestro propio inconsciente. Como el "incipit" de Free Fall, este texto establece la metamorfosis consciente de la narrativa antes de revelar la metamorfosis inconsciente del personaje. Digámoslo de una vez: la ambivalencia creada por el modelo arquitectónico echa sus raíces en un emblema antropomórfico clásico, en la figura del cuerpo humano, en la analogía medieval del "homo quadratus". A partir de aquí comprenderemos que el proyecto narrativo de The Spire es articulado por dos emblemas, el arquitectónico y el antropomórfico, y que en la adecuación entre ambos ha de discurrir el trayecto a narrar.

Efectivamente, la sencillez y la complejidad que provoca The Spire son explicables, formal y dramáticamente, por la yuxtaposición de cada uno de estos emblemas como pautas de la novela. Aparentemente extraña esta yuxtaposición, pero creemos que la concepción y el planteamiento de la novela son tan precisos que parten precisamente de la analogía medieval entre la figura humana y el plano de una catedral. La doctrina vitruviana sobre las proporciones del cuerpo humano y las del edificio sagrado se encuentra frecuentemente reflejada en la arquitectura medieval. Edgar de Bruyne, en su clásico Estudios de estética medieval, recoge varios testimonios que muestran la aplicación y desarrollo de esta analogía hasta las modificaciones posteriores de Leonardo de Vinci.<sup>7</sup> Uno de estos testimonios, procedente de un continuador de la crónica de San Trond (siglo XIV), puede clarificar las funciones semánticas y simbólicas del modelo goldiano. Dice el cronista:

7. Cf. Estudios de estética medieval, Vol. I, Madrid, Gredos, 1958, pp. 273-277. Versión castellana de Fr. Armando Suárez O.P.



Ut de ipsa sicut de bene consummatis ecclesiis congrue secundum doctores diceretur quod ad staturam humani corporis esset formata. Manu habebat et adhuc habere cernitur caucellum, qui est sanctuarium, pro capite et collo, chorum stellatum pro pectoralibus, crucem ad utraque latera ipsius chori duabus manieis seu alis protensam pro brachiis et manibus, navim vero monasterii pro utero et crucem inferiorem aequae duabus alis versus meridiem et septentrionem pro coxis et cruribus.<sup>8</sup>

Es revelador cómo en The Spire las contradicciones y ambivalencias que hemos apuntado quedan condensadas iconográficamente en esta misma analogía. Parece como si Golding intentara resolver de una vez para siempre las dificultades estructurales que lleva consigo toda ficción simbólica. Si sondeamos a fondo las funciones semánticas y simbólicas de esta analogía como molde narrativo adelantamos la comprensión de la novela. Hablar de Jocelin es hablar del templo y del desarrollo dramático de la acción. Todo es una misma cosa y uno transparenta a otro. El término "icono" resulta del todo apropiado en esta asimilación en la que, en razón de las connotaciones religiosas y medievales de la catedral y de su plano, la similitud entre éstos (signans) y el proceso dramático--y por extensión el proyecto narrativo (signatum)--queda reforzada y como objetivada por un mismo lazo perceptivo y físico.<sup>9</sup> Sin duda alguna, la concepción medieval de The Spire es más relevante de lo que ha dejado entrever Raymond

8. Citado por Edgar de Bruyne en la obra citada más arriba, p. 275.

9. Ver a este respecto las aclaraciones ofrecidas por Robert M. Brown sobre la terminología de C.S. Pierce, icono, índice, símbolo, imagen y diagrama en "The Typology of Literary Signs", College English, Vol. 33, No. 1, Octubre 1971, pp. 1-17.

10

Carter Sutherland. Si existe algún paradigma medieval que refleje y exprese adecuadamente la noción de la forma es precisamente el del modelo arquitectónico. Robert Grosseteste, obispo de Lincoln y uno de los pensadores y hombres de ciencia más eminentes de la Edad Media, escribió hacia 1200 una carta al maestro Adam Rufus en la que basa su concepción neoplatónica de Dios como "forma" de la creación a partir de las operaciones arquitectónicas, viendo en Dios al mismo tiempo la verdadera causa ejemplar (el modelo) y la eficiente (el producto). El arte de diseñar una catedral era aceptado en la Edad Media como verdad fundamental por los pensadores y no fue hasta el siglo XVIII, como afirma John Harvey, cuando el público llegó a desconocerlo y se hizo cada vez menos familiar.<sup>11</sup> En una obra de Shakespeare, la segunda parte de Enrique IV, se expresa concisamente este conocimiento

---

10. En un artículo bien documentado, "Medieval Elements in The Spire" (Studies in the Literary Imagination, Vol. II, No. 2, Octubre 1969, pp. 57-65), Raymond Carter Sutherland concluye terminantemente que, salvo el marco, The Spire no tiene nada de medieval y mucho del género gótico dieciochesco. Varios elementos, según este historiador, prueban su conclusión: el horario de maitines (tenido por la mañana en The Spire, por contraposición con la tradición medieval de celebrarlos a medianoche), el lugar de la reserva del Sacramento y el modo de hacerla patente con la lámpara (propio del culto romano), la clase de vida del arquitecto (en general el arquitecto medieval vivía en la catedral, a veces no podía ni casarse ni tener actividad sexual), el aspecto de la sexualidad y del anti-feminismo medieval (la sexualidad en The Spire es marcadamente freudiana). Sólo las referencias al ángel que atormenta a Jocelin encajarían dentro del angelismo medieval y, aun así, puntualiza R.C. Sutherland, en la novela la goldiana aparece más como un fantasma de Lovecraft que como una figura angélica.

Impresión muy distinta, creemos, puede llevarse el lector que haya leído a Wilhelm Worringer (Form in Gothic, London, Alec Tivanti Ltd., 1957) o a O. Von Simson (The Gothic Cathedral, New York, 1956). Nosotros hacemos de la analogía medieval una de las claves interpretativas de la novela y consideramos apropiado además resaltar el papel de la alegoría femenina implicado en esta analogía, de la concepción eclesiológica en que se apoya, del elemento pagano que transpira The Spire -elemento fundamental y de otros aspectos reminiscentes de un medievalismo evidente.

to popular:

When we mean to build  
We first survey the plot, then draw the model;  
And when we see the figure of the house,  
Then must we rate the cost of the erection. 12

Al lector puede extrañarle que una visión como la de Jocelin, verdadero "diagrama oracional" según sus propias palabras, haya de traducirse y de expresarse en términos de una analogía antropomórfica que no puede dejar de ocultar su contenido y simbolismo sexual. El desconcierto puede provenir, naturalmente, de la metamorfosis implicada por la analogía. Mas no debemos olvidar que esta adecuación del plano arquitectónico con la figura humana encauzan nuestras expectativas a través de toda la lectura. Si fuera novelable trazar o pintar un mapa interpretativo de la novela tal vez Golding hubiera optado por dibujar esquemáticamente la analogía vitrubiana introduciendo algunas variaciones que reflejaran la metamorfosis insinuada por la imagen fálica. Precisamente esas variaciones exhibirían las mismas contradicciones que presentó esta misma analogía al ser circunscrita

Golding, por su lado, preferiría renunciar al obvio medievalismo delineado en la novela (Cf. Jack I. Biles, Talk: Conversations with Golding, ed. cit., pp.97-110). Bastaría, no obstante, traer a cuento el mito sustentante de la obra, el de Balder el Bello, para ver cómo el medievalismo no es periférico sino medular para la comprensión total de la articulación dramática.

11. Cf. John Harvey, The Mediaeval Architect, New York, Saint Martin's Press, 1965, p.25. Recoge en este mismo estudio John Harvey parte de la carta de Robert Grosseteste de la que transcribimos un párrafo para mejor comprensión de las funciones de Roger y de Jocelin en la obra goldiana, así como para percibir adecuadamente el significado de la analogía. Dice Grosseteste: "So imagine the will of the craftsman (artificer) applying the material of the house to the form in the architect's mind, not only that by this application he may fashion it into the house, but also applying the material to the design that, as long as the house remains in being, the house may be kept in being in that form" (op.cit. p.24).

12. Citado asimismo por John Harvey, op. cit., pp.24-25.

en un plano circular en vez de cuadrado. Agripa de Nettesheim inscribió la figura del hombre pentagonal dentro de un círculo, de modo que el centro de la composición no coincidió con el ombligo, como en los diseños anteriores, sino con los órganos genitales.<sup>13</sup> El mismo propósito parece tener la adaptación de la analogía en la novela goldiana: buscar el verdadero y el nuevo centro del visionario Jocelin que se cree llamado por Dios a erigir una aguja gloriosa y trágica. La insinuación de la aguja como imagen fálica sirve este propósito y crea desde el principio de la novela el centro de gravedad de la asimilación analógica entre el modelo de la catedral y la figura humana. Todo parece haber sido calculado y medido por Golding: el plan narrativo, el modelo y la visión, el coste y la elección del arquitecto. No podremos hablar de elementos formales sin tener en cuenta la tragedia personal de Jocelin, ni hablar de simbolismo antropomórfico sin el modelo del templo en nuestras mentes.

La ambivalencia alegórica de esta analogía(cuerpo= templo) postula una metamorfosis durante la cual el carácter emblemático del modelo se vaya haciendo cada vez más metafórico. Es decir, a medida que vamos avanzando en la lectura de la novela, la analogía adquiere realidad nueva, afloran nuevos significados y se cae en la cuenta de que ambos emblemas constituirían el andamiaje simbólico de nuestra comprensión. Tal floración semántica se va a apoyar en el elemento fálico como instrumento transformante, poniendo de relieve una vez más la filiación terminológica "semen"- "sema". Como paso del emblema a la metáfora podría definirse la lectura de The Spire, sin olvidar que es en razón de esta transformación por lo que la novela parece compleja

13. Ver Edgar de Bruyne, op.cit., p.275.

y simple. Haciendo nuestras las palabras de Erwin Straus sobre la función indicativa de los planos, podemos decir que al establecerse esta analogía arquitectónica como guía de la lectura "the direction backward is eliminated and replaced by the dimension side by side", ya que un plano, continúa este crítico, "does not represent an abstraction from the concrete sight; it translates visible space into the abstract, homogeneous, isometric, impersonal order of geometry".<sup>14</sup> Implica esto algo que ya hemos entrevisto como fundamental para la lectura de The Spire: que ambos emblemas, el arquitectónico (la erección de la aguja de la catedral) y el antropomórfico (figura humana de Jocelin) mantienen armónicamente la relación analógica modelando la construcción narrativa. A medida que aparecen nuevas conexiones e implicaciones, no obstante ("It was so simple at first... But then the complications began. A single green shoot at first, then clinging tendrils, then branches, then at last a riotous confusion..." p. [168]) percibimos que la floración semántica no es reducible a los esquemas modélicos de la analogía inicial y que dichas implicaciones han puesto en marcha un universo metafórico. Esta es la diferencia que va del modelo a la metáfora como instrumento de translación semántica. Como ha señalado Max Black en su reconocido Models and Metaphors, la floración y extensión de significados que resulta en el proceso metafórico y las relaciones creadas entre los dos dominios inicialmente dispares no pueden predecirse con anterioridad ni parafrasearse subsiguientemente en la prosa.<sup>15</sup>

14. Citado por John Vernon en The Garden and the Map: Schizophrenia in Twentieth Century Literature and Culture, Chicago, University of Illinois Press, 1973, p.14

15. Models and Metaphors, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1962, p. 237.

Felizmente, la semilla metafórica de The Spire se halla contenida en la analogía de la visión como germen de una sexualidad no sublimada y en consonancia con una simbología organicista propia de las catedrales medievales. En la transformación gótica de la analogía vitrubiana encontramos símbolos y emblemas que pueden darnos la clave de la metamorfosis orgánica del modelo de The Spire a la vez que clarificar el carácter fálico de la aguja. Al acabar de leer la novela no hay duda de que el "árbol" como "domus Dei" ha substituido al emblema arquitectónico y de que la imagen inicial de Jocelin como "homo quadratus", hombre perfecto que se ajusta a las medidas del plano antropomórfico ideal (Cristo), se han venido abajo. Jocelin llevará sobre sus hombros el peso de la catedral, pasará por la crucifixión corporal de su espina dorsal y de los asaltos del diablo, pero en el fondo la explotación de Roger, de Rachel, Pangall y de Goody, la profanación del templo y su propia destrucción fecundan y erigen un árbol de deseos impuros e instintos irreprimibles. Esta fecundación y erección se han centrado sobre todo en la relación con Goody Pangall, la esclava preferida e "hija en Dios", a quien Jocelin amó desde que ella era niña y jugaba a las puertas de la catedral y en cuyas redes acabará hechizado, consumando así su entrega como fantasía de actos conyugales. Y precisamente sobre un fondo de eclesiología matrimonial (como casamiento de Cristo con su Iglesia) aparece la metamorfosis del templo en cuerpo humano. No conviene olvidar que la catedral está dedicada a la Virgen María y que, a partir del siglo XII y a consecuencia de la naciente devoción hacia ella, la ambivalencia alegórica que presenta la imagen del templo se debe a la interpretación femenina de su interior. Guillermo Durando afirmó, por

ejemplo, que a la Iglesia se la llamaba Cuerpo de Cristo, otras veces vírgen, esposa, madre e hija.<sup>16</sup> Y el gran medievalista, Otto von Simson constata cómo junto a la imagen de la catedral como "edificium templum Dei" se mezcla en la Edad Media la alegoría femenina de la Iglesia de acuerdo con unos moldes geométricos que se asemejan al plano de una iglesia y que ponen de relieve cómo era visualizada la relación simbólica entre el templo y la forma del hombre.<sup>17</sup> A la luz de estas directrices analógicas puede adelantarse que la narrativa de The Spire garantiza una consonancia formal en la que quedan perfectamente tramadas las distintas relaciones entre los personajes, las acciones y el contorno simbólico. Si hemos empezado por este último es por razones de claridad

16. Cf. Peter Fingestein, The Eclipse of Symbolism, Columbia, University of South Carolina Press, 1970, pp.90-91.

17. Otto Von Simson, The Gothic Cathedral, New York, Harper Torchbooks, 1964, p.XIX.

## 2.- El vértigo de las alturas

Si la visión de Jocelin y el modelo arquitectónico componen una especie de "superficie estética" sobre la que se articula la forma de The Spire, un ámbito simbólico que contiene y crea la ilusión de consistencia y de unidad de la narrativa, desde la visión (puro diagrama oracional) hasta el modelo real de piedra, desde el plano del "homo perfectus" hasta el del arquitecto monomaniático y atormentado por fantasías sexuales, desde la linealidad trascendente de los pináculos de la torre hasta el mundo turbulento y subterráneo de los cimientos y del pozo cavado en el crucero, la novela va marcando implacablemente el ritmo de un proceso metamórfico terriblemente trágico. La ambivalencia alegórica exhibida por la fusión analógica de la visión y del modelo presenta una versión realísima de carne y hueso, de deseos latentes y de propósitos aparentemente claros, de intenciones ocultas y planes manifiestos. Todo es originalmente doble, ambiguo y contradictorio. En vano debemos empeñarnos por localizar el error trágico de Jocelin o de buscar sus verdaderas causas. El nudo trágico parece atado de antemano y sólo puede irse desatando paso a paso, desde el suelo de la nave central hasta el andamiaje de la torre y desde ésta hasta el clavo sagrado que remata la aguja. Esto, naturalmente, si seguimos el movimiento ascendente de la construcción arquitectónica, pues la paradoja trágica entraña también otro movimiento opuesto que se da en el interior del protagonista. "A spire goes down as far as it goes up", dice Rachel, enunciando el principio dramático que permite al lector contemplar el proceso trágico en su doble aspecto y como un sistema de fuerzas opuestas.



Ciertamente, la correspondencia entre el sistema de fuerzas opuestas que dirige el proceso trágico y la ambivalencia alegórica de los emblemas aparece tan perfectamente asimilada que el placer de leer The Spire no proviene sólo, como diría Emily Dickinson en un título de sus poemas, del "After Great Pain a Formal Feeling Comes/ a quartz contentment like a stone", sino de un proceso inverso y simultáneo al mismo tiempo, de la compulsión de verse ascender hacia las alturas con peligro de caer en cualquier instante al abismo de los cimientos. Por otro lado, ascender hacia las alturas de la torre es descender al inconsciente de Jocelin, obedecer paso a paso los imperativos urgentes de la empresa es desatender la llamada de miles de voces interiores, coronar la aguja equivale a destruir el templo corporal del protagonista, levantar un andamio es erigir un contrafuerte en el proceso de revelación personal. Todo empezó con una visión que nadie puede comprender, con una visión que encierra en sí las paradojas de ser "inaccesible", como diría Kierkegaard, al pensamiento, que sólo es formulable en términos abstractos y universales y que no permite diferenciar lo religioso de lo trágico y lo angélico de lo demoníaco. ¿Cómo distinguir, se pregunta Kierkegaard, a Abraham de un loco autoengañado e infanticida? Murray Krieger contesta para el lector de The Spire de un modo magistral:

To stop short of the religious insight is of course to rest in demonism; yet to leap to the religious vision, itself a perilous undertaking, is not to deny the temporal and, of course, the dramatic validity of the tragic. In neither instance is a retreat to the ethical possible. And the balance of necessities between the tragic and the ethical must continue as the primary mode of dramatic conflict, with the inherent weakness of each--the moral failing of the one and the visionary failing of the other

(subrayado es nuestro) --poised against each other to create the unresolvable tension that must now replace tragedy's more sublime catharsis as the principle of aesthetic control. 18

Juzgue el lector goldiano a la luz de las paradojas que presenta el conflicto trágico de The Spire y contraste el equilibrio de necesidades aludido aquí por Murray Krieger: Jocelin, Dean de la catedral, va a desafiar a la misma ciencia arquitectónica de entonces para erigir un monumento perfecto y glorioso que dice haberle sido revelado divinamente. ¡Una locura! "God's folly", lo denomina el mismo visionario. Pero él es el elegido y a los ojos de la fe todo es posible. "It frightens us and it's unreasonable" dice a Roger, "But then-since when did God ask the chosen ones to be reasonable?" (121). Si el edificio no se sostiene, podrá flotar como el arca de Noé. ¿Acaso no es la Iglesia "arca de salvación"? Además lo espiritual es tres veces más real que lo real, piensa Jocelin. Ante la voz del espíritu no importa sacrificar todo y a todos. Aunque no existan medios humanos, aunque el coste vaya aumentando, aunque las columnas no puedan aguantar peso adicional alguno o las paredes no tengan cimientos sólidos. A pesar de todos los pesares Jocelin decide emprender la construcción de la aguja alentado por el ángel que alivia y atormenta su espina dorsal y afianzado en la creencia de que esa es la voluntad divina. Nadie podrá impedir el proyecto. Jocelin agradece a Dios el que le haya mantenido humilde y examina con orgullo y placer el par de gárgolas de piedra que van a perpetuar su imagen en lo alto de la torre.

---

18. Cf. Murray Krieger, "Tragedy and the Tragic Vision", en Tragedy: Vision and Form, editado por Robert W. Corrigan, San Francisco, Chandler Publishing Co., 1965 pp.32-33. Las alusiones a Kierkegaard aparecen también en este mismo ensayo de Krieger.

Mas el nudo trágico empieza a desatarse el mismo día en que comienza la construcción. El padre Anselmo, su confesor y sacristán de la catedral, se opone al proyecto y se niega a supervisar el trabajo porque el polvo afecta a su salud. Los demás clérigos también se oponen, unos por desconfianza en la visión de Jocelin y otros porque ven interrumpirse los servicios religiosos. Pangall, guardián de la catedral, cojo y feo, se queja de las alteraciones y perturbaciones que está causando en su vida y en el templo la presencia de los obreros. Su propia casa, adosada a una de las paredes laterales, se está convirtiendo en un almacén de material. Pangall mismo es hecho objeto de irrisión y maltratado por los constructores. Roger Mason, el maestro de obras y arquitecto, descubre el mismo día de iniciar la construcción que los cimientos apenas pueden fundamentar el edificio actual y que cualquier sobrecarga sería una verdadera locura. Jocelin, consciente de que Roger es el único oponente serio, le fuerza a construir afianzándole y haciéndole confidente de su visión, persuadiéndole de que lo que cuentan son las razones del espíritu y de que pronto llegará la reliquia de Roma, un clavo de la Cruz, con la que podrá coronar a tiempo ese apocalipsis de piedra. También él, Roger Mason, ha sido elegido. La insistencia del visionario es eficaz. En parte porque los obreros de Roger necesitan trabajo y en parte porque el constructor se halla envuelto en las redes de Goody, la mujer de Pangall, la empresa se pone de nuevo en marcha. Cavan un pozo en el centro del crucero para examinar los cimientos, abren un boquete al fondo de una de las paredes y levantan parte del techo en donde ha de ir la aguja. De las profundidades del pozo viene la primera lección: la catedral flota sobre un mar de barro, los

pilares crujen y se doblan poco a poco. La voz de la razón es decisiva. Cunde el pánico, los trabajadores no quieren arriesgar sus vidas y en plena crisis el pozo es rellenado apresuradamente con lo que encuentran a mano, entre otras cosas con una de las gárgolas que representaba al mismo Jocelin. Tras este incidente Roger pide marcharse, pero Jocelin aparece más convencido que nunca de su visión, pues si la catedral no tiene fundamentos es porque debe ser milagrosa y será necesario pagar cualquier precio por mantener el milagro en pie. Sabe que las redes de Goody son un arma poderosa para retener a Roger y no repara en consentir en esa relación supeditándola a sus propios fines. El coste humano va aumentando, el Capítulo acumula deudas y los servicios religiosos tocan a su fin o son trasladados a la capilla lateral de Nuestra Señora. Los trabajadores, paganos, blasfemos y violentos, se amotinan en la ciudad y en la catedral, persiguen a Pangall para arrojar de sí la mala suerte que parece provenir de la catedral y acaban rellenando el pozo con el cuerpo de la víctima propiciatoria. Jocelin, obsesionado por la erección de la aguja, contempla el sacrificio a distancia, irritado y sin comprender exactamente lo que puede haber ocurrido a Pangall.

La lección trágica de los cimientos no le detiene. Es preciso entregarse por entero a la obra y subir a la torre, en donde Roger ha construido una tienda para las herramientas y en donde se entrega totalmente al amor de Goody. Al nivel del andamiaje la construcción va a deparar nuevos desenredos del nudo trágico. Aumenta el polvo, el ruido, las blasfemias y los cantos obscenos mientras la vida normal de la catedral va desapareciendo. Sube Jocelin a los andamios para consagrar y controlar con su presencia la erección y se encuentra con el

nido de Roger y Goody. Desde arriba todo es distinto. La catedral se asemeja a un árbol en el que los pájaros hacen sus nidos. Mas a este árbol ya no se atreven a acercarse los fieles, temerosos de que vaya a caerse la torre y conscientes de que algo satánico la habita. Hasta los obreros se niegan a subir a la aguja o llevan ramitas de muérdago consigo mismos, como talismán para protegerse contra los poderes mágicos de la construcción. Jocelin ya no es el sacerdote de una congregación de fieles, sino una figura demoníaca que protege a los trabajadores contra la mala suerte. Su concentración y fanatismo en la empresa no tienen límite. Evita la compañía de los demás clérigos y desatiende completamente sus funciones religiosas. Ve lo que sucede a Roger y a Goody y no hace nada por prevenirlo a fin de evitar que Roger deserte. Un ángel le conforta y mantiene firme en sus propósitos. Mas este ángel es también el diablo que le atormenta con fantasías sexuales cada vez más poderosas y que consume su columna vertebral hasta destruirle paulatinamente. Jocelin flagela su cuerpo contra los sueños y fantasías diabólicas sin poder reprimir su pasión para con Goody y para con el ciego escultor (su "hijo en Dios") que continúa labrando las gárgolas. Goody muere al dar a luz, Roger se entrega a la bebida y Jocelin empieza a ser atormentado por los recuerdos de lo ocurrido a Pangall y a su mujer. El parto dramático de Goody conduce a una nueva crisis y a una nueva lección. El matrimonio del protagonista con su empresa ha exigido esa lección y ese sacrificio: "This have I done for my true love" (137).

El vértigo de las alturas empieza a dejarse sentir. Quienes importan ahora son los constructores ("There are the great ones; the builders!" [149]). Y Jocelin decide pasar todo el

tiempo con ellos. Roger sube y baja pesadamente por el andamiaje, la aguja amenaza con caerse, los pilares crujen y las sogas y los cables aparecen embrujados. Algunos obreros se marchan. Octágono tras octágono la aguja se va completando hasta quedar sólo la última pieza piramidal. El miedo a las tormentas de otoño acelera la construcción. Jocelin promete más dinero. Las columnas continúan doblándose. En un alarde de valentía Jocelin sube a lo alto de la aguja, hasta donde se posan los cuervos, contempla su propia imagen demoníaca en una plancha de metal y exclama:

Well Jocelin, this is where we have come. It began when we were knocked down, I think. It was when the earth moved, more or less. We can remember what happened since then, but what happened before is some sort of dream. Except for the vision. (115)

Una última visión va a obligar a Jocelin a bajar precipitadamente las escaleras hasta dar con el suelo firme y derramar las primeras lágrimas. La catedral se encuentra desolada. Todos los obreros han huido. Desde lo alto de la torre Jocelin ve arder en llamas incontables montones de paja y de heno y a los adoradores del diablo que los han encendido. Son los fuegos veraniegos y a ellos han acudido todos los obreros, todo el pelotón de los elegidos. ¿Quién iba a pensar, se pregunta Jocelin, que el diagrama oracional iba a ser levantado para luchar cara a cara contra los fuegos del diablo? Una palabra mágica, "Mistle toe", rompe el hielo de sus recuerdos y le lanza disparado, escaleras abajo, embrujado y aterrado, hasta el nivel del suelo. La empresa se ha convertido en una carrera contra el diablo.

El asalto final lo protagonizan la colocación del último octágono y la llegada de Roma del Santo Clavo que ha de

mantener milagrosamente la aguja. Pero junto con esa reliquia llega el Visitador para investigar las quejas sobre los acontecimientos extraños que ocurren en la catedral. Jocelin, agotado y medio demente, responde incoherentemente a las preguntas del Visitador. Se le acusa de haber interrumpido los servicios religiosos, de haber autorizado gastos económicos excesivos, de haber empleado a criminales, fornicadores y blasfemos en la construcción y de haber descuidado la confesión. Su mente, sin embargo, fluctúa y discurre por los recuerdos de Pangall, de su muerte, y del hechizamiento sexual con Goody. No existen palabras con las que pueda explicar la naturaleza de su visión original o la presencia del ángel a sus espaldas. Depuesto de su cargo todavía tiene tiempo y fuerzas para levantarse de la cama, subir a la torre en medio de un horrible temporal y fijar el clavo en la cima de la aguja. El vértigo es incontrolable. A la visión de un ejército de diablos que le asaltan al descender hasta el ambulatorio se une la figura de cabellos rojos de Goody que completa la visión fantástica jugando al corro con los diablistos, en un país extraño e inocente, acudiendo a la llamada de la copulación que le hiciera Jocelin desde hace mucho tiempo. Mas el apocalipsis de piedra se mantiene en pie.

Las puertas de la "anagnorisis" parecen abrirse con el vértigo. Al volver Jocelin en sí se encuentra con la visita de su tía Alison, a quien había rehusado contestar en ocasiones anteriores y de quien recibía el dinero para la construcción, pidiéndole ser enterrado en la catedral. Jocelin rechaza la petición por estimar que un cuerpo como el de su tía, esclavo de la lujuria y de años de amancebamiento con el rey, va a contaminar y profanar el nuevo edificio sagrado. La sonrisa

irónica de su tía precede al momento de la revelación, al instante en el que Jocelin trae a cuento su elección. Y la revelación es trágicamente irónica: la elección de Jocelin es producto del concubinato de su tía con el rey. En una de tantas cacerías el rey había yacido con ella y le había prometido dar todo lo que ella pidiera. La felicidad del momento dio frutos de generosidad. La tía recuerda al rey que Jocelin es novicio en un monasterio y el rey concede bondadosamente la petición: " 'We shall drop a plum in his mouth' " (184). Ante esta revelación las convicciones de Jocelin se desploman y el derrumbamiento de su fe no tardará en seguir. Jocelin no ha sido "elegido" por Dios. También el edificio de su cuerpo se tambalea. Apenas deja Jocelin a su tía, aparece "el hombre de fe", el ciego escultor, su hijo preferido, indicándole el camino hacia una de las columnas de la catedral. Toma en sus manos el cincel, lo golpea con un martillo contra la columna y el cincel se hunde. El golpe es definitivo. Jocelin cae en el suelo y debe ser llevado a la cama, al lugar de su sacrificio. Agotado y enfermo todavía dispone de varios meses para examinar y expiar su orgulloso proyecto. Uno a uno, todos los motivos ocultos que habían fundamentado la empresa salen a la luz del día. El padre bondadoso, que creía amar a todos sus hermanos "en Dios" descubre que es odiado por ellos en razón de sus pretensiones y arrogancia. La visión recogida en su diario es interpretada por el padre Adam como signo de inmadurez espiritual de un principiante que ni siquiera ha superado las etapas de la oración vocal. El ángel que ha confortado sus espaldas es un síntoma claro de tuberculosis. Poco a poco acepta la responsabilidad de haber sacrificado cuatro vidas, los cuatro pilares de la catedral. Goody,



especialmente, aparece cada vez más en el centro de sus verdaderas intenciones y deseos. Tendido en el lecho reconoce que la construcción de la aguja ha transpasado todo su cuerpo y toda su vida. Al mismo tiempo oye que la aguja se inclina ligeramente y que algunos octágonos han caído con los vendavales de otoño. Al enterarse por el padre Anselmo de que su ausencia en el Capítulo era una bendición para los demás y al solicitar el perdón y serle negado, un nuevo ataque de tuberculosis puntea la expiación. Como último gesto propiciatorio se arrastra desde la cama, se levanta y va a ver a Roger Mason a pedirle perdón. A la salida del jardín ve sobre su cabeza un manzano florido. Instantáneamente, un pájaro guardarríos cruza velozmente el cielo y Jocelín interpreta ambas visiones como preanuncios milagrosos de una regeneración que ha empezado a sentir pero que no le es dado expresar en esta tierra ("No kingfisher will return to me" [205]). Pero Roger, borracho y desesperado, le maldice al oír de sus labios que él era conocedor y causante de todo lo que había ocurrido a Pangall y a Goody; que él, sacerdote santo y elegido, había casado a esta pareja porque Pangall era impotente y que su presencia en el parto causó la muerte a Goody. Roger le echa de su casa y después de ser maltratado por el populacho es devuelto a la catedral y cuidado por el padre Adam. En las horas de la agonía queda suspendido su espíritu entre su cuerpo y el vacío, prendido en las redes de una visión que pugna por deshacerse de las garras del embrujamiento. La última y definitiva visión es también ambigua y doble, como la aguja de la catedral que divide el cielo azul del ventanal gótico. "How proud their hope of hell is. There is no innocent work. God knows where God may be" (222).

Reconstruidos así los incidentes no cabe duda de que la pista más segura para no salirse del curso de la narrativa es seguir el ritmo trágico delineado por el conflicto dramático. En este sentido The Spire sigue fielmente el modelo clásico y debe ser leída conforme a él, como lo han hecho acertadamente Bernard Dick y James Baker.<sup>19</sup> Es este molde el más ostensible y el que compone el nervio articulador de la estructura dramática. En la raíz misma del equilibrio de necesidades entre lo trágico y lo ético encontramos, como hace observar Bernard Dick, la tensión perenne entre lo primitivo y lo civilizado, lo racional y lo irracional, lo dionisiaco y lo apolíneo. Frente a esta polaridad fundamental inherente en los mitos que subyacen en el molde clásico (recordemos Edipo Rey, Antígona y las Bacantes, por ejemplo), la fe sobre la que se apoya Jocelin es el trampolín que lanza el conflicto hacia una resolución ciega y destructora. Jocelin guarda para sí mismo la joya de una visión que el lector, poco a poco, pone en duda y cuya transformación en un substituto fálico va siguiendo el ritmo aniquilador del destino trágico. Las fuerzas latentes en el inconsciente del protagonista cimentan la erección. Jocelin se entrega por entero a una misión que lleva consigo el cambio total de su personalidad y, en último término, su derrumbamiento moral. Si la visión aparece cada vez más diagramática, la verdadera naturaleza del protagonista crece y crece en las aguas turbias de los bajos fondos como la planta fálica de sus deseos irreprimibles. La aguja deja de ser un emblema transcendente para convertirse en obsesión, en símbo-

19. Ver Bernard Dick, op. cit., pp. 80-87, así como su estudio previo "Jocelin and Oedipus", en Cithara, VI, 1966, pp. 43-48, publicado en colaboración con Raymond J. Porter; asimismo, ver James Baker, op. cit., pp. 70-75.

lo del orgullo de Jocelin. La transformación del símbolo no atenúa la fuerza de la escisión personal creada en el protagonista por las tensiones conflictivas. Jocelin trata de refugiarse en el dominio de la fe a través de los enredos de la carne. No sorprende, pues, que cuando el nudo trágico haya sido desatado por completo contemple su propia destrucción, mientras que la aguja sigue en pie. La ambivalencia de la visión y del modelo ha sido corroborada por las paradojas trágicas. Jocelin, que ha consumado su matrimonio con el proyecto de su visión, debe adquirir el conocimiento trágico, como Edipo, mediante su propio ofrecimiento como víctima. Y como Edipo, así lo hace notar Bernard Dick, al final de su búsqueda retorna al propósito originario al ver coronada la aguja.<sup>20</sup> El retorno, no obstante, no es claro, y el lector debe hacer de los enigmas finales vehículos de regeneración personal.

El trayecto de búsqueda trágica que sigue Jocelin presenta para el lector no pocas dificultades, pues varias de las revelaciones que experimenta el protagonista han sido sugeridas de antemano a través de numerosos emblemas y símbolos y, al tener que esperar hasta el momento de la corroboración personal de Jocelin, la espera se alimenta al mismo tiempo de nuevas ilusiones dramáticas preñadas de interrogantes, alusiones, evocaciones y hasta redundancias. Cuesta encerrarse en la mente obsesionada e ilusoria de Jocelin, a la par que las salidas de este aprisionamiento proporcionan numerosos alivios. Más que seguir aferradamente la lógica inestable del destino trágico, el lector debe a veces suspenderse en las alturas de su propia

---

20. Bernard Dick, William Golding, ed. cit., pp.87.

perspectiva privilegiada para sopesar debidamente las ambigüedades y contradicciones inherentes en la visión, en su desarrollo trágico y su coste personal. Indudablemente, los caminos de la "peripeteia" parten de la visión limitada de Jocelin y mientras no se secunde su proceso de revelación se expone el lector a perder parte de las implicaciones que origina la paradoja trágica. Hasta avocar al contraste definitivo entre la permanencia milagrosa de la aguja y el derrumbamiento corporal y espiritual de Jocelin, el lector ha de dejarse guiar por la analogía antropomórfica. Un mismo destino trágico dirige a Jocelin y al proceso de construcción de la aguja. Incluso los últimos momentos de la agonía del protagonista dejan entrever que también puede considerarse milagroso el hilo de la fe que le mantiene en el umbral del más allá.

En la articulación narrativa de The Spire, el desarrollo de la empresa arquitectónica confiere un efecto de ordenación y regulación sistemática del proceso trágico que facilita su comprensión. Página tras página la aguja se va elevando y ajustando a su erección el destino de Jocelin y el de todos los personajes. Las ilusiones creadas por los desafíos técnicos resuenan en la conciencia de su arquitecto y en las actitudes de los constructores. Como contrapartida, cada vez que hay peligro de derrumbamiento, el golpe psicológico y moral recoge el eco de los vendavales otoñales o la caída de las piezas octogonales. Cada nuevo intento o solución técnica ocasiona alguna pérdida personal. Un obrero, Pangall, Goody y finalmente el mismo Jocelin pagan con sus vidas el precio de la erección a cada uno de sus niveles. Jocelin, que subió hasta la cima misma de la aguja sin reparar en las lecciones sucesivas de cada uno de los niveles, ha de asumir la responsabilidad del coste total.

En estas consecuencias trágicas, The Spire ejemplifica, como The Master Builder de Ibsen, la creencia popular europea de que el hombre que contruye muy alto debe pagar con su vida el precio por su orgullo.

Mas la lectura sistemática del proceso trágico de la novela no puede realizarse ni concebirse sin las ambigüedades creadas por la analogía antropomórfica, es decir, por la asimilación e identificación de la torre con Jocelin. Todo lo que ocurre al edificio le ocurre también a Jocelin. La ilusión de elevación del templo acompaña al proceso de crecimiento y de revelación de Jocelin. Y como la analogía se presenta ambivalente y equívoca su desarrollo lleva consigo dos movimientos contradictorios y coexistentes: la aguja asciende hacia lo alto mientras Jocelin ha de descender a los abismos de su conciencia. Si contemplamos cómo se va bifurcando la analogía en estas dos direcciones comprobaremos que la paradoja trágica final fue cautivando poco a poco nuestro interés y complicando la lectura de la novela. La visión emblemática de las primeras páginas va cobrando realidad a medida que suceden los primeros encuentros de Jocelin con Pangall, Roger y Goody. Como si la narrativa necesitara afianzarse en el molde analógico vitrubiano, Golding vuelve a tenderlo de nuevo apenas comienzan las complicaciones. Jocelin acaricia maternalmente el modelo de madera, contempla por primera vez la atracción de Roger por Goody y su irritación se ahoga en la consolación angélica. Mas no hay ningún ángel consolador. Vuelve Jocelin al crucero, clava la aguja en la maqueta y recibe, al pie de la cama, la visita de Satanás a través de un sueño insignificante:

It seemed to Jocelin that he lay on his back  
in his bed; and then he was lying on his back in the

marshes, crucified, and his arms were the transepts with Pangall's kingdom nestled by his left side. People came to jeer and torment him, there was Rachel, there was Roger, there was Pangall, and they knew the church had no spire nor could have any. (64-65)

La identificación de Jocelin con el modelo es total. La ambivalencia analógica, no obstante, permanece enigmáticamente condensada. En esos momentos la oposición en contra de la erección de la aguja proviene de Roger y de Pangall, aunque el sueño es más sugestivo de lo que a primera vista han ido revelando los hechos. Sólo consintiendo en la relación Roger-Goody ("She will keep him here" [64]) puede llevarse a cabo la erección. No extraña, así, que al mismo tiempo que le repugna a Jocelin esa relación porque le priva del cariño exclusivo y pseudo-espiritual de Goody, consienta en ella. Goody, por su parte, no está ausente en este sueño. La substitución onírica habla por sí misma:

Only Satan himself, rising out of the west, clad in nothing but blazing hair stood over his nave and worked at the building, tormenting him so that he writhed on the marsh in the warm water, and cried aloud. (65)

El monumento fálico va creciendo. La aguja es un diagrama oracional y un falo que une el mundo bajo de Jocelin con su mente, la tierra con el cielo, como el boquete abierto en el techo de la catedral y como el pozo cavado en el crucero. El sicoanalista puede ir ya hablando de agresión y de violación. El lector, por su parte, se empieza a preguntar por qué Goody es identificada con Satanás y por qué ha de atormentar a Jocelin de esa manera.

Esta paradoja de desvelar la caída personal a través de los impulsos ciegos e irresistibles por proseguir la erección arquitectónica se percibe cada vez con más nitidez, pues la analogía parece irse descomponiendo en sus dos componentes emblemá-

ticos, el modelo de la aguja y el cuerpo de Jocelin. A los diferentes niveles de la erección arquitectónica corresponden otros de hundimiento trágico registrados en el cuerpo enfermizo del protagonista. Las operaciones técnicas son expresadas como operaciones quirúrgicas. " 'Like a surgeon' ", dice Jocelin, " 'I take my knife to the stomach drugged with poppy' " (13). El pozo cavado en el crucero huele como un cadáver putrefacto. Los constructores profanan con sus canciones obscenas el templo sagrado mientras Satanás atormenta al cuerpo consagrado de Jocelin. Todo el edificio se apoya en sus espaldas y las lluvias invernales irrigan la catedral a la par que Jocelin recrea las imágenes lascivas de la mujer de cuerpo blanco y de pelo rojo. La entrega a la construcción es un acto de fecundación y de maduración: " There is a preoccupation about the flower as the fruit swells and the petals wither; a preoccupation about the whole plant, leaves dropping, everything dying but the swelling fruit. That's how it must be. My will is in the pillars and the high walls. I offered myself; and I am learning " (97). Es innegable que esta entrega se va cumpliendo como aspiración sexual más que como un ofrecimiento de actos de fe y que Goody va substituyendo al modelo arquitectónico de la analogía. No habrá por qué hablar, pues, de elevación, sino de copulación. Jocelin, sin embargo, sube a las alturas, allí en donde el cuerpo no parece importar, allí donde todo es diáfano y desde donde puede apreciarse la dimensión real de la torre. A ese nivel se está más cerca del espíritu y es más fácil distinguir la verdadera motivación del proyecto. ¡Y desde este nivel percibe el lector que la paradoja trágica ha de tensarse al máximo y que Jocelin va a sufrir en su cuerpo el golpe de la caída! Efectivamente, cuando el mudo

le muestra el material con el que rellenaron los antepasados las columnas de la catedral Jocelin cae en tierra para nunca levantarse:

Then his angel put away the two wings from the cloven hoof and struck him from arse to the head with a white hot flail. It filled his spine with sick fire and he shrieked because he could not bear it yet knew he would have to. (188)

Acompasando este desdoblamiento analógico se encuentra el lector con una serie de momentos culminantes que aceleran el ritmo dramático de la narrativa en consonancia con los conflictos internos que marcan el derrumbamiento espiritual de Jocelin. Las sacudidas corporales aparecen como efectos retardados de la revelación paulatina de los verdaderos impulsos e intenciones que anidan en el protagonista. La mayoría de estos momentos culminantes siguen a los encuentros con Roger. En ellos se plantean los dilemas fundamentales de la existencia de Jocelin y del sentido de su empresa a la luz de las dificultades arquitectónicas. El lector advierte que Jocelin tiene respuesta para todo, que echa mano del "milagro" y de su visión cuando no hay otro recurso dialéctico en contra de Roger y que sus previsiones no excluyen algún juego sucio. Junto a la fe están los cálculos de la sagacidad y las dobles intenciones. Conviene no dejarse atrapar por las excusas del maestro de obras, cortarles las posibilidades de buscar trabajo en otra catedral o abadía y hasta "tolerar" envidiosamente su "affair" con Goody. Así son los juegos de la mente y así ha de avanzar el proceso narrativo. Aunque no cabe duda de que Jocelin se va a salir con las suyas, el lector se pone de parte de Roger: "'Look down again, Father. Sooner or later there'd be a bang, a shudder, a roar. Those



four columns would open apart like a flower, and everything else up here, stone, wood- iron, glass, men, would slide down into the church like a fall of a mountain' "(118). Hay una inevitabilidad que proviene del desarrollo físico de los acontecimientos y otra de la entrega ciega de la voluntad de Jocelin en aras de una visión ilusoria. Entre el ritmo implacable de la primera y la urgencia febril de la segunda el lector debe mantener el equilibrio, tocar la tierra firme y sólida y, puesto que Jocelin no es un hombre de fe, dudar casi sistemáticamente de la realización final del proyecto.

En el acompasamiento de estos momentos culminantes llega un instante, sin embargo, en el que estos dos sistemas interfieren de una manera definitiva contraponiendo el "crescendo" de la culminación de la empresa arquitectónica al "ralentando" del derrumbamiento del protagonista. El instante coincide con la celebración de los fuegos veraniegos. Al ver Jocelin desde lo alto de la torre que los obreros han abandonado la catedral y se han ido a tomar parte en los festivales paganos, empieza a comprender, aterrorizado por la visión de una ramita de muérdago dejada en el suelo, el significado de las muertes de Pangall y de Goody. Los acontecimientos avanzan vertiginosamente mientras su mente da marcha atrás. La colocación de los últimos octágonos se convierte en una verdadera carrera contra el diablo y sólo la llegada del clavo sagrado podría rematar felizmente la culminación de la empresa. Como si el descenso de la torre hubiera señalado el comienzo del asalto a su propia conciencia, Jocelin es sometido a examen por el Visitador y su comisión. Para el lector, como para Jocelin, ha llegado el momento de revisar el trayecto andado, de responder a cuestiones

retóricas con respuestas cada vez menos ambiguas, de justificar incoherencias en razón de un profundo autoreconocimiento.

Efectivamente, al ver a Jocelin presentándose en el banquillo de los acusados es obvio que la narrativa se vuelve sobre sí misma y que las revelaciones del protagonista corroboran y aclaran las premoniciones del lector. Hasta ahora habíamos caminado por las sendas de la analogía y nos impulsaba el desafío personal de una visión cada vez más ambigua y enigmática. En estos momentos no hay duda: la empresa ha sido algo muy complicado, el coste ha sido increíble y su erección ha traído consigo la pérdida de varias vidas humanas y el hundimiento definitivo del mismo arquitecto. Al emprender la marcha retrospectiva, la acumulación de sorpresas compensa los esfuerzos anticipatorios realizados previamente. Ahora es preciso no salirse de la mente decepcionada de Jocelin. Un hecho, sobre todo, llama la atención. ¿A qué se debe la obsesión de Jocelin por colocar urgentemente la reliquia del clavo en lo alto de la aguja cuando ya ha empezado a comprender las verdaderas razones de la erección? ¿Sigue su fe en pie? Las declaraciones de Jocelin ante el Visitador nos dan la clave. A pesar de la demencia aparente del protagonista, éste parece defender a toda costa la validez de su visión y la entereza de su fe. Naturalmente es ésta una fe incipiente e inmadura, como más tarde revelará el padre Adam, y que se alimenta de signos y símbolos externos. Entre estos signos el Santo Clavo constituye una de las piedras angulares de su visión. No es extraño, pues, que su colocación suponga la culminación lógica del proyecto y que antes de que las tormentas otoñales azoten a la catedral suba Jocelin a coronarla con la reliquia santa. El gesto coincide con el "climax"

de la novela y parece resolver algunas de las contradicciones prevalecientes.

Golding, como hemos visto en Lord of the Flies y en The Inheritors, es un artista consumado en resolver irónicamente los nudos trágicos que articulan sus novelas. En todas ellas, incluida Free Fall, el desencadenamiento final del desarrollo dramático aparece supeditado a las exigencias epistemológicas que han guiado el sostenimiento de dicho desarrollo. Por ello, sin duda, recurre a soluciones tan extremas como los "Deus ex machina" de las tres primeras novelas. En The Spire, a causa de un desarrollo más completo del protagonista y de su adecuación analógica con el modelo arquitectónico, el desenlace final no resulta tan brusco, aunque sí tan sutil. Tres golpes consecutivos --la visita de la señora Alison, el encuentro con el mudo(escultor) y las revelaciones del padre Adam--dan con Jocelin en el lecho de la agonía mientras vemos cómo la aguja se mantiene milagrosamente en pie. Cada uno de estos tres golpes constituye una verdadera piedra de toque para la lectura de la novela por distintas razones. En primer lugar, a través de estos tres incidentes percibimos cómo se realiza la transacción semántica del emblema gótico(la construcción de la aguja) en vehículo interpretativo de los nuevos modos de conciencia que Jocelin va adquiriendo. De la incertidumbre de si la aguja puede mantenerse en pie pasamos al conocimiento definitivo de que la visión fue una ilusión, de que Jocelin no es un hombre de fe y de que se encuentra aprisionado en la cárcel de sus propios deseos e impulsos sexuales. No está exenta de sorpresas y de desconciertos esta transacción, aunque lleguemos a la conclusión de un modo casi inequívoco. Nuestras expecta-

ciones se han ido basando en los impulsos ciegos de Jocelin, en el vértigo de la construcción y en el precio de las vidas humanas. A la "anagnorisis" completa hemos de llegar, sin embargo, a través de una mente medio enloquecida, hechizada por fantasías sexuales y atormentada por la muerte de Pangall. La retrospectiva no es fácil en estas circunstancias. La escena del mudo, por ejemplo, proporciona el sobresalto irónico más significativo de la novela. La colocación del clavo sagrado en el prisma de la aguja no deja lugar a dudas de que la fe de Jocelin se ha alimentado de signos que pueden ser providencialmente operativos. Pero al mostrar el ciego que las columnas se componen de material de relleno todo se viene abajo. No basta la seguridad del clavo. Jocelin había basado su proyecto en la solidez de esas cuatro columnas e incluso Roger había contado con ellas para reforzar la torre y la aguja con planchas de acero. La ironía es suprema: no sólo Jocelin carece de fundamentos sino que su fe no es suficiente para soportar una construcción milagrosa tal y como los antiguos patriarcas y constructores de la primitiva catedral habían mostrado.<sup>21</sup> Evidentemente, el alcance de la ironía era previsible. Momentos antes su tía Alison descubre que su elección, otro de los pilares en que se había cimentado su visión, no tiene nada de divina y que ha sido puro capricho del rey. Y para colmo, el padre Adam, que no parece ver más que la superficie de las cosas, declara que el diagrama oracional de su visión ha sido una pura ilusión. De tal modo marcan estas revelaciones el ritmo de la caída que la sacudida del ángel malo y los ataques de la espina dorsal pasan a segundo plano.

21. Cf. D.W. Crompton, op. cit., p. 73.

En el lecho debe oír todavía Jocelin las recriminaciones de su confesor que sacan a relucir la corrupción de su rápida ascensión como maestro de novicios y la ordenación de Ivo porque el padre de éste proporcionó la madera para la construcción. En estos hechos se habían apoyado también nuestras premoniciones y no en vano se había ido posponiendo la hora de su cumplimiento. Al acumularse uno tras otro en los instantes de la agonía de Jocelin percibimos que incluso se nos niega la facultad de interpretarlos unívocamente y que la última caída del protagonista nos deja desconcertados. Queda mucho todavía por destruir. El derrumbamiento paulatino de Jocelin es tan enigmático como el sostenimiento de la aguja. Hay algo que nos impide llegar al fondo de la conciencia de Jocelin y que turbia su mente. Algo que imposibilita llegar al verdadero fondo de sus intenciones y enterrarle como pecador contrito. Su tía Alison se retira aterrorizada por las obsesiones de hechicería de su sobrino. El padre Adam no logra penetrar en el jardín de la planta sexual cultivada por Jocelin. Será preciso no hablar de catársis definitiva para el lector porque el final de Jocelin aparece tan enigmático como su visión.

### 3.- En la foresta del misterio fálico

Existe en la lectura de todo proceso metamórfico el secreto convencimiento por parte del lector de que a fin de cuentas, una vez que se consuma la tragedia del héroe, ha de ser posible reconstruir el trayecto tortuoso de su destino a base de un análisis minucioso de las causas que motivaron su caída. Después de la última escena, después de caer el telón, después de las últimas páginas de la novela vienen los imperativos de la objetividad y del marco extratextual. Como la pantalla de la crítica no hay nada. Todo es analizable y todo tiene su razón de ser. La caída de Jocelin, por ejemplo, favorece una explicación sumamente lógica: "A spire goes down as far as it goes up", afirmó Rachel. Camus hablaría en otros términos. Cuando los hombres, precisaría Camus, creen que actúan en nombre de un Absoluto ellos mismos comienzan a tomarse por absolutos y olvidan su contingencia inalienable e inevitable.<sup>22</sup> Bernard Shaw destacó una característica en la obra de Ibsen que aclara y explica a la perfección la naturaleza trágica de The Spire: el poder destructor de todo ideal, la fuerza aniquiladora de los ideales que acaban ocultándonos los verdaderos motivos e intenciones en el obrar, así como la complejidad de nuestros propósitos.<sup>23</sup> Reinhold Niebuhr, en su ensayo "The Tower of

22. Cf. David Anderson, The Tragic Protest, Richmond, Virginia, John Knox Press, 1969, p.171.

23. Citado y referido en Stanley Weintraub y Bernard S. Oldsey, op. cit., p.138. Resulta difícil leer The Spire sin evocar el drama ibseniano, en especial la obra ya citada The Master Builder. D. W. Crompton y los dos críticos aludidos en esta cita han estudiado algunas afinidades entre estas dos obras que no dejan lugar a duda sobre la posibilidad de una interpretación anabógica. Aunque ambas obras corroboran una misma leyenda y una misma monomanía caracteriza a Jocelin y a Solness, el protagonista de la

Babel", añadiría el siguiente argumento incontestable:

The higher the tower is built to escape unnecessary limitations of the human imagination, the more certain it will be to defy necessary and inevitable limitations... Human pride is greatest when it is based upon solid achievements; but the achievements are never great enough to justify its pretensions. 24

Indudablemente, todas estas razones dan la medida exactísima de la caída de Jocelin. Ante la lógica de los principios de contradicción y de identidad, de la oposición entre lo absoluto y lo contingente, entre el todo y la nada, lo ideal y lo real, los nudos trágicos se resuelven teóricamente sin dificultad alguna. Pero ¿qué ocurre cuando las paradojas trágicas escapan a toda confrontación dialéctica, cuando siempre queda algo por resolver, cuando esa resolución es imposible porque dos mundos opuestos coexisten ocultando sus mutuas contradicciones? ¿No existen entre la fe y la razón, entre lo primitivo y lo racional elementos que siempre permanecerán fuera de la órbita de todo enfrentamiento? ¿No percibe el lector de The Spire que la aguja se mantiene en pie milagrosamente a pesar de ser el producto y resultado de una visión fálica y que el derrumbamiento del protagonista no resuelve claramente el dualismo engendrado por esa visión y sus motivaciones subconscientes? El modelo de la tragedia clásica queda corto en un caso como el de Jocelin. Tal vez es preciso reparar con Wilhelm

obra de Ibsen, la afinidad clave creemos que reside en el hecho de ser el amor de una mujer lo que, conscientemente en Solness e inconscientemente en Jocelin, guía el proceso trágico. El mito sustentante, sin embargo, es distinto. David Skilton, por otro lado, sugiere afinidades con otras obras ibsenianas, The Pillars of Society y Ghosts, que nos parecen pertinentes. Cf. su iluminador estudio "Golding's The Spire", en Studies in the Literary Imagination, Vol.II, No.2, Octubre 1969, pp. 45-65.

24. Citado asimismo por David Anderson, op.cit., loc. cit.

Worringer en un elemento esencial del mundo gótico: el estado de no reconciliación de elementos opuestos que en el mundo griego y en el oriental aparecen finalmente unificados. Para el alma gótica, afirma Worringer, el mundo interno y el externo se dan todavía sin reconciliar y luchan por redimirse en la esfera transcendente en condiciones síquicas intensificadas.<sup>25</sup> Un presentimiento vago y una experiencia dolorosa de los hechos caracterizan a este dualismo que aún no se ha transformado en reverencia. Es inevitable, pues, que el hombre medieval, al tratar de liberarse de él se sienta como enredado y aprisionado por poderes superiores y en continua angustia. En palabras de Worringer:

With this joyless fear of the world, he stands as a product of earthly unrest and metaphysical anxiety, midway between the all-embracing piety of the Greek, a piety organically developed from rationalism and naivesensuousness, and the Oriental's renunciation of the world, which he has refined into a religion. And as rest and clear vision are denied him, his only resource is to increase his restlessness and confusion to the pitch where they bring him stupefaction and release. 26

A esta misma conclusión llega el lector que acompañe a Jocelin en sus últimas horas de agonía a la espera de una revelación transparente y de una solución inequívoca y que, como el padre Adam, desee depositar en la lengua del moribundo la sagrada forma que le abra las puertas celestiales. Pero no. La revelación es muy distinta. A las puertas del cielo ha de acercarse Jocelin en compañía de Goody y de Pangall: "And what is heaven to me unless I go holding him by one hand and her by the other?" (222). Y la última visión, tan ambigua como la primera, condensa y transfigura en el emblema arquitectónico las

25. Ver Wilhem Worringer, op. cit. p. 81.

26. Ibídem, pp. 80-81.



imágenes ya florecidas de la niña de cabellos rojos y la del guardián de la catedral enterrado en el pozo del crucero y cuya sangre ha fecundado la nueva construcción transformándola en árbol fecundo:

The two eyes slid together.  
It was the window, bright and open. Something divided it. Round the division was the blue of the sky. The division was still and silent, but rushing upward to some point at the sky's end, and with a silent cry. It was slim as a girl, translucent. It had grown from some seed of rosecoloured substance that glittered like a waterfall, an upward waterfall. The substance was one thing, that broke all the way to infinity in cascades of exultation that nothing could trammel. (223)

No hay en esta última visión real ninguna solución de dualidades. Sólo una metamorfosis del emblema gótico, ambivalente, en árbol fálico. La aguja se mantiene en pie, Jocelin aparece atrapado por el ramaje de una planta sexual y al lector le es dado contemplar la frondosidad de la planta a través de una serie de imágenes que va a obligarle a releer The Spire a la búsqueda de su inconsciente narrativo. La botánica, indudablemente, ha proporcionado las mejores imágenes para explorar este terreno, como lo ha demostrado Freud en su analogía sobre los procesos de condensación y desplazamiento. Golding, por su parte, ha vuelto, como T.S. Eliot en The Waste Land, al mar profundo e inmenso de la Rama Dorada, a los ritos y mitos de vegetación. Sobre este mar de fondo es difícil navegar cuando en la narrativa abundan las elipsis, las alusiones indirectas o cuando es el cerebro de Jocelin quien guía nuestro barco. Bueno será no salirse de las pistas analógicas para no perderse en la frondosidad de las nuevas metáforas arbóreas.

Dos imágenes mágicas sintetizan una visión radiante que a la par que abre las puertas del ramaje de las motivaciones ocultas de Jocelin lanza al lector a la búsqueda de claves míticas desapercibidas hasta entonces. Parece como si Jocelin despertara de un letargo y el lector debiera reexaminar, a la luz de esas claves, los modos de conciencia que precedieron a esta visión. Jocelin se levanta de la cama en un día de primavera, cruza el patio y el jardín de la catedral y sale al encuentro de Roger a solicitar su perdón. El olor del manzano, portador de un instante de esperanza salvaje, llega hasta las puertas del patio. Una nube resplandeciente a la luz del sol florece en el ramaje oloroso y Jocelin comprende súbitamente que "there was more to the appletree than one branch. It was there beyond the wall, bursting up with cloud and scatter, laying hold of the earth and the air, a fountain, a marvel, an apple-tree" (204-205). Luego, al cruzar el río, ve cómo un guardarríos cruza repentinamente la superficie del agua y desaparece para siempre. "I was lucky to see it", confiesa Jocelin. "No one else saw it" (205). La visión nos deja perplejos. Como el diagrama oracional de las primeras páginas esta nueva visión se presta a múltiples interpretaciones. ¿Es un símbolo de transición hacia la vida futura o simplemente un emblema de retorno hacia el primitivismo? ¿Está Jocelin en el umbral de la regeneración cristiana o a las puertas del paganismo? En el instante de su muerte, Jocelin, "flying like a bluebird, struggling, shouting, screaming", deja tras de sí las palabras mágicas e incomprensibles: "It's like the appletree!" (223).

Si la incomprensión se ciñe sobre nuestra lectura en los últimos capítulos no hay duda de que parte de ella pro

viene de haber dejado Golding las referencias míticas a medio descubrir y de supeditarlas a las revelaciones personales de Jocelin. Aun cuando puedan preanunciarse e intuirse ciertos acontecimientos, éstos revisten nueva significación al ser desvelados a través de la mente del protagonista. La interpretación de esta visión, por ejemplo, ha de iniciarse una vez leída toda la obra y, sobre todo, a partir de las confesiones que Jocelin hace a Roger, pues en ellas se declara algo que sólo ha sido posible descubrir teniendo en cuenta la realidad de esta visión. El momento del verdadero sobresalto llega cuando Jocelin empieza a balbucear frases incoherentes sobre un manzano y declara a Roger: "'So I gave it my body. What holds it up, Roger? I? The Nail? Does she, or do you? Or is it poor Pangall, crouched beneath the crossways, with a silver of mistle toe between his ribs?'"(212). A la luz de la visión recibida por Jocelin cada una de estas preguntas pueden aludir al complicado ramaje que acaba de florecer. La erección fué fecundada por una falsa visión y como tal ha ido creciendo. El precio pagado ha sido carísimo: la explotación de dos matrimonios, la muerte de algunos obreros y hasta la misma paganización y profanación del templo. Pero es muy significativo que la aguja se siga manteniendo en pie y que Jocelin busque las causas de este milagro aparente en la muerte de Pangall, dejando de lado la eficacia milagrosa del clavo santo y de su fe ilusoria. La sangre de Pangall es la semilla que fecunda ese milagro. Inmediatamente, la perspectiva que ha guiado la escalada de la decepción de Jocelin adquiere un nuevo sentido y la reacción instintiva de todo lector consiste en ir a la caza retrospectiva de las claves míticas que habían semiocultado este sorprendente descubrimiento.

Afortunadamente, el mito insinuado por The Spire aparece tan ligado a las fases de la historia de la decepción del protagonista que ésta sólo puede ser adecuadamente comprendida a través de las implicaciones míticas. El hecho de mantenerse la aguja en pie mientras Jocelin acaba destruido facilita la recreación retrospectiva del mito. Partir de la reconstrucción total de éste para avanzar por segunda vez por las páginas de la novela no es tan provechoso como caminar retrospectivamente, partiendo de la visión primaveral. El mito subyacente es, como ya lo han señalado acertadamente D. W. Crompton y Jeanne Delbaere-Garant, el de Balder el Bello.<sup>27</sup> Este mito contenía, según J. G. Frazer, no sólo el relato de la muerte de Balder, dios de la vegetación, sino también una transmisión oral histórica que explicaba por qué se quemaban anualmente unas representaciones humanas del dios y se cortaba el muérdago con toda solemnidad.<sup>28</sup> La historia del fin trágico de Balder, puntuali-

---

27. D. W. Crompton fue el primero en ver cómo la estructuración dramática de The Spire gira en torno a varias claves rituales del mito de Balder el Bello. Cf. su artículo citado. Posteriormente Jeanne Delbaere-Garant ("The Evil Plant in William Golding's The Spire", Revue des langues vivantes, XXXV, No. 6, 1969, pp. 623-631) desarrolló esas claves con énfasis en las dimensiones del simbolismo cristiano y de la sexualidad. Ambos estudios parecen haber dejado de lado, a nuestro juicio, el aspecto de la relación entre la tensión dramática creada por la permanencia de la aguja y el destino de Jocelin reflejada por las alusiones míticas. El mito de Balder no sólo clarifica el proceso cognitivo del protagonista con respecto a la función de Pangall, sino al proyecto entero de la erección. Por ello, Goody forma parte también de esta configuración mítica enraizada en la Rama Dorada.

28. Dos volúmenes de The Golden Bough (London, Macmillan and Co., 1919) dedica J. G. Frazer al estudio del mito de Balder el Bello. El lector goldiano, no obstante, hará bien en consultar el resto de los volúmenes, en especial los que tratan de Adonis, Attis, Osiris y el de la víctima propiciatoria, pues The Spire contiene resonancias de toda la constelación mítica de la Rama Dorada. No son las alusiones explícitas las que

za Frazer, comprendía el texto de un drama sagrado representado anualmente como rito mágico para hacer brillar el sol, hacer crecer los árboles, las cosechas y guardar al hombre y a las bestias de las artes malignas de los magos y de las brujas. Es preciso partir, pues, de este hecho para no extrañarnos de que un deán de una catedral medieval haya de confrontar su visión con ritos y artes enteramente paganos, con los festivales de la vegetación (de primavera y de verano) y con la planta del muérdago. Varios detalles fundamentales recogidos por J. G. Frazer sobre el proceso formativo del mito ayudan decisivamente al lector de The Spire a entender la construcción de la aguja y el derrumbamiento de Jocelin de un modo distinto. Según Frazer el muérdago crecido en el roble poseía propiedades mágicas y curativas, protegía contra la brujería y era considerado como una planta celestial regalada por la divinidad al hombre. Su recogida coincidía con los fuegos de mitad de verano y de primavera, en los cuales se quemaban víctimas humanas como encarnaciones de las deidades de la vegetación. Balder mismo fue una de estas deidades y representaba al roble, árbol sagrado entre los druidas, asirios, celtas y otros pueblos germánicos. Precisamente, tanto Zeus como Júpiter fueron venerados originalmente en este roble sagrado.<sup>29</sup> La conexión entre el mito de Balder, los festivales del fuego y la costumbre de recoger el muérdago no es, pues, difícil de entrever y compone como una rez implícita en la elaboración del encadenamiento episódico de la novela.

---

rigen nuestra lectura sino la estructuración total del proceso narrativo que parece basarse en varios puntos claves de los ritos de vegetación. Como sugiere D. W. Crompton (op.cit., p.79), estamos ante un poema dramático tan ambicioso y preñado de significación mítica como The Waste Land.

29. Ibídem, pp. 89-90.

Las víctimas humanas sacrificadas en los festivales representaban al espíritu del roble, cuya madera era quemada al mismo tiempo en esos fuegos. La necesidad de arrancar el muérdago del árbol sagrado al ser quemado éste se comprende remitiendo al mito de Balder. ¿Cómo relacionar la costumbre de recoger muérdago con los festivales veraniegos? Frazer da una razón que puede resultar iluminadora para la lectura de The Spire: así como el dios nórdico Balder no pudo ser matado ni herido con ningún objeto celestial ni terrestre, salvo con el muérdago, así sucedería con el roble mientras permaneciera en él el muérdago, manteniéndole inmortal e invulnerable. El muérdago era la sede de la vida del roble y no en vano los adoradores primitivos del árbol sagrado miraban a las ramas perennemente verdes del muérdago como señal de que aun en el invierno, cuando el roble aparecía desnudo y caduco, todavía sobrevivía en él la vida divina. Del mismo modo, cuando iba a ser quemado el dios o la víctima humana, y con él el árbol sagrado, era imprescindible arrancar el muérdago. Es esta conexión la que forma el núcleo asociativo básico de la novela goldiana y la que nos deja entrever cuándo, cómo y por qué Jocelin llegó a comprender el alcance de la muerte de Pangall, el instante preciso de la misma y la permanencia definitiva de la aguja. Dice textualmente Frazer:

And when in later times the spirit of the oak came to be represented by a living man, it was logically necessary to suppose that, like the tree he personated, he could neither be killed nor wounded so long as the mistletoe remained uninjured. The pulling of the mistletoe was thus at once the signal and the cause of his death. 30

30. *Idídem*, p. 94. Para la narración del mito de Balder y la función del muérdago dentro del mito ver, sobre todo, el volumen II, capítulo IX de la edición citada, 1919.

Este pasaje es revelador para entender la caída de Jocelin y la inutilidad de su empeño una vez que comprende el significado de la muerte de Pangall. Mas la permanencia de la aguja como resultado de la muerte de la víctima propiciatoria echa sus raíces en mitos complementarios y el lector precisa recurrir a la última visión para entender cómo el árbol sagrado de The Spire se mantiene en pie porque el sacrificio de un hombre lo hace invulnerable, en constante regeneración, inamovible ante cualquier tormenta otoñal, pregonando por un lado la presencia de un misterio redentor y revelando, por otro, la naturaleza pagana del visionario. Si recorremos las etapas de revelación y de decepción de Jocelin observamos que las correspondencias y alusiones míticas jalonan los momentos decisivos del proceso trágico. Estos momentos son:

a) Instantes de tensión suprema en los que Jocelin contempla desde la torre cómo los obreros se han ido a los fuegos veraniegos y han dejado vacía la catedral. Al bajar de la torre recuerda la ramita de muérdago que había visto tirada en la catedral y comprende, aterrado, el alcance del rito y la suerte de Pangall:

The disregarded bale fires shuddered round the horizon but there was ice in his skin. He was remembering himself watching the floor down there, where among the dust and rubble a twig with a brown, oscene berry lay against his foot.

He whispered the word, in the high, dark air.  
'Mistletoe!' (156)

A partir de estos momentos la erección de la aguja se convierte en una carrera contra el diablo, pues Jocelin es consciente de que si Pangall ha muerto el árbol de la catedral ha de correr la misma suerte. El muérdago ha sido la señal de la muerte de Pangall y la causa de su misma muerte. La subida de Jocelin

a lo alto de la aguja para coronarla con el santo clavo es el último tramo de esta carrera que enfrenta a Satanás con los signos del milagro.

b) Episodios de la visita de su tía Alison, del ciego y del padre Adam en los que se disipa cualquier ilusión de permanencia milagrosa de la aguja porque las columnas no son sólidas, porque jamás aprendió a rezar y, sobre todo, porque ha sido atrapado en las redes de la brujería como consecuencia de la muerte de Pangall (cuando se recogía el muérdago se quemaba al mismo tiempo el árbol y la víctima). El colapso de la aguja es inevitable. Goody también ha muerto y la eficacia mágica de los festivales satánicos no ha podido impedir el poder maligno de la bruja de cabellos rojos. Ambas muertes son signos inequívocos de que el edificio va a derrumbarse. Jocelin está embrujado: "It must be witchcraft", confiesa, "otherwise how could she and he come so flatly between me and heaven?" (196).

c) Momentos subsiguientes a la visión del manzano, visita a Roger y muerte del protagonista. Los acontecimientos aparecen dirigidos por el convencimiento mágico de Jocelin de que la aguja no va a caerse porque la muerte de Pangall ha perpetuado la inmortalidad de la empresa. El cambio es extraño y decisivo. Es la floración de una visión pagana que hunde a Jocelin en el análisis de sus impulsos e intenciones ocultas.

Mas si las alusiones y correspondencias míticas que sustentan estos episodios aclaran simultáneamente el doble aspecto de la erección de la aguja y de la toma de conciencia por parte de Jocelin del coste de la misma, el lector ha ido asociando desde el principio de su lectura los indicios y preanuncios míticos en torno al paulatino derrumbamiento del prota-



gonista. La presentación inicial de Pangall como víctima propiciatoria coloca desde un principio a Jocelin del lado de las fuerzas del mal. Pangall, como el muérdago que anida en el roble, es el guardián de la catedral y su asociación con los primitivos constructores, antecesores suyos, subraya una continuidad genealógica que deja entrever su función redentora. Ante esta continuidad sagrada, el empeño de Jocelin es concebido como un acto de profanación. Precisamente su primer encuentro con Pangall no está exento de ecos míticos del dios Balder. Según el mito, Balder fue considerado invulnerable por la diosa Frigg, la cual obligó a todos los objetos de la tierra y del cielo a prestar juramento de no herir al dios.<sup>31</sup> Pero el maligno Loki, disfrazado de vieja, fue a visitar a la diosa Frigg y se enteró de que el muérdago era la única planta que no había prestado juramento alguno por ser muy pequeña y residir en el roble, entre el cielo y la tierra. Informado de esto, hizo una flecha de muérdago y se la dio al dios ciego Hother para que la lanzara a Balder. La flecha atravesó al dios de lado a lado y cayó muerto.

Numerosas resonancias de esta estratagema se dejan oír en el tratamiento que recibe Pangall de parte de Jocelin ("Do you make a fool of me too?" "[62]) y que aclaran la función mítica del guardián, dejando al mismo tiempo lugar para una identificación del protagonista con la figura de Loki, sobre todo teniendo en cuenta que al final Roger interpretará la revelación de que Pangall yace enterrado en el crucero como una acusación que le hace Jocelin por haber sido él, en parte, responsable de esa muerte (p.212). Evidentemente, el haz de analogías

---

31. Cf. J. G. Frazer, op. cit., Vol. I, capítulo III

se centra sobre todo en la relación entre Pangall (Balder) y la catedral (árbol sagrado). Si a primera vista hay algo siniestro en la figura del cojo, en el tratamiento que le dan los obreros y en su misma caseta adosada a la catedral, al ir recorriendo The Spire algunas de sus palabras adquieren sentido profético (" 'One day, they will kill me' " 15 ), varios incidentes quedan ampliamente esclarecidos a la luz de esta relación y el lector deja de vagabundear por las páginas de la novela a la espera de la vuelta de Pangall. Uno de los episodios llama poderosamente la atención si recordamos que en algunas regiones germánicas los fuegos veraniegos se hacían en casetas de madera, disponiendo de enormes bloques de roble de tal modo que ardieran lentamente durante un año. Al cabo de este tiempo se hacía lugar para los nuevos bloques, se recogían las cenizas y se esparcían por los campos y jardines como fertilizantes para las cosechas.<sup>32</sup> Conocedor el lector de la visión del manzano, de la permanencia cuasimilagrosa de la aguja y del significado de la muerte de Pangall como semilla sagrada, las líneas siguientes constituyen un vaticinio amenazante:

"My great-great-grandfather helped to build it. In the hot weather he would roam through the roof over the vault up there, as I do. Why?"  
 "Softly, Pangall, softly!"  
 "Why, why?"  
 "Tell me then."  
 "He found one of the oak logs smouldering. By the luck of his wit he carried an adze with him. If he went for water the roof would have been ablaze and the lead like a river before he could get back. He adzed out the embers. He made a hole you could hide a child in; and he carried the embers out in arms that were roasted like pork. Did you know that?"  
 "No."  
 "But I know it. We know it..." (15-16).

32. Cf. J. G. Frazer, op. cit., Vol. II, pp.91-92.

Felizmente, aunque la semilla de las alusiones parece insignificante en los comienzos, irrumpe poderosamente en el terreno de nuestros presentimientos al contemplar cómo la construcción de la torre va creciendo y comprometiendo cada vez más al protagonista. No es difícil ver que la analogía botánica se alimenta de la misma savia que la antropomórfica y que la arquitectónica. La narrativa queda así reforzada en un triple nivel. Para cuando llegan los robles del bosque de Ivo varias crisis han ido sazonzando la visión de Jocelin y paralizando la marcha de las obras. El mismo invierno y la misma primavera fecundan y hacen florecer la catedral y el mundo subterráneo de Jocelin. "Here, where the pit stinks, I received what I received"(53), confiesa Jocelin mientras el ramaje de sogas, columnas y escaleras afianza la construcción arbórea y arquitectónica. Arriba, en la torre, las golondrinas hacen sus nidos y Roger y Goody el suyo. Se acerca el verano, las vigas de roble ya se han secado y es el momento de proseguir la construcción. Pero la tierra se mueve, el pozo debe ser llenado precipitadamente, los pilares crujen y las piedras cantan. El proceso de gestación ha empezado.

Lo que sucede en esos instantes ya ha sido sentido y sugerido, pero hemos de dejar pasar nuestras premoniciones por el tamiz de la conciencia de Jocelin e ir recorriendo con él las huellas rituales de la muerte de Pangall. No está claro que Pangall sea sacrificado exactamente dentro de la catedral ni la visión apocalíptica de Jocelin desvela los detalles del momento sacrificial. Algo, definitivamente, queda impreso para siempre en la retina del protagonista al ver rellenar el pozo, algo que es inseparable del aleteo del hombre ciego, de las

imágenes de Goody apoyada en una de las columnas y de la caza horrible de la turba en pos de Pangall. Tan pronto como Jocelin vuelve en sí oímos de labios del padre Adam que Pangall ha huido. El recuerdo de la hija dorada y adorada trae consigo el enigma obsesivo de la deserción de su marido. "Where is Pangall?" Lector y protagonista inician la búsqueda ritual partiendo de la ramita de muérdago caída junto a uno de los pilares. Jocelin la pisotea irritadamente por despertar en él toda una cadena de asociaciones extrañas. "I must learn about wood", piensa Jocelin, "and see that every inch of it is seasoned; and then he remembered that the spire was not begun nor the tower completed to the top; so he sat down again and blinked up" (95). El lector, por su parte, rastrea desconcertado esa pista de asociaciones. ¿A qué se debe esa irritación, esa preocupación porque la madera esté completamente seca cuando la torre todavía no ha sido acabada? ¿Por qué le horrorizan las visiones instantáneas de una barca construida con madera todavía verde y de la aguja despuntando un ramaje exuberante? Naturalmente, el horror y la repugnancia no provienen sólo del aspecto obscuro de la ramita enzarzada en el cuero de sus sandalias. No existe duda alguna: si la recogida del muérdago era causa y señal de la muerte de la víctima, puede ser que haya muerto Pangall, con lo que la catedral, como el roble sagrado, se encuentra abiertamente vulnerable y puede venirse abajo. La eficacia de este incidente, no obstante, reside en hacernos ver cómo narrar es ocultar y esperar a que la crisálida se metamorfosee en tela de araña. No puede invertirse este proceso. Así, la inferencia más obvia para Jocelin es terriblemente trágica: alguien debe morir o haber muerto. Para que la construcción siga adelante es preci-

so el sacrificio de una víctima. La paradoja trágica envuelta en esta red mítico-ritual empieza a desvelarse. Jocelin presiente que tal vez ha muerto Pangall pero no es posible eso porque ¿cómo va a derrumbarse la construcción cuando apenas ha sido comenzada? El destino de la víctima y el del edificio van íntimamente ligados, como el muérdago y la vida del dios o del árbol. La muerte de Pangall sería signo inequívoco de la caída del edificio, del mismo modo que es preciso que se corte el muérdago para que se seque la madera. En este cerco metonímico sólo le es concedido a Jocelin ver en la ramita de muérdago la señal de una amenaza real para la construcción de la aguja y un presagio evidente de que alguien va a morir. La resolución final del modo trágico llegará cuando pueda comprobar que el muérdago no sólo es signo de la muerte de la víctima sino "causa" de la misma.

Cuando llega ese momento al lector le quedan muy pocas dudas de que la substitución metonímica "muérdago-Pangall-árbol-catedral" es clarificada por el curso de los acontecimientos. Pangall ya no aparece en escena, los signos del derrumbamiento se han multiplicado y el lector realiza transferencias semánticas sin dificultad alguna. Las complicaciones se acumulan. La torre se va elevando y creciendo. La aguja está a punto de ser coronada y Jocelin sube a la torre y contempla a su batallón de hombres de fe celebrando los festivales paganos de verano. Ve arder las hogueras en la dirección de Stonehenge y comprende finalmente que Pangall ha sido la víctima escogida para arrojar la mala suerte que ha traído la construcción. No sólo eso. El edificio entero amenaza derrumbarse. La erección de la aguja es imposible y ni siquiera el rito pagano que

la fecunda ha podido preservarla contra el poder mágico de las brujas (incluida la bruja Goody) y de Satanás. Jocelin acaba poseído y hechizado por Goody.

Extraña sobremanera que en el instante en que Jocelin cae en la cuenta del destino de Pangall su reacción instintiva sea " I am bewitched " (156), expresión que da que pensar sobre la naturaleza de la sexualidad del protagonista. Indudablemente, el golpe asestado contra la conciencia de Jocelin en el momento de la visión de los fuegos veraniegos es más fuerte de lo que podemos suponer. Cualquiera que sea la interpretación de esos fuegos (según Frazer servían principalmente para combatir el poder de las brujas), Jocelin tiene motivos suficientes para pensar que él es el blanco del acto mágico-ritual que los obreros están llevando a cabo.<sup>33</sup> Ante el hecho innegable de su intervención en la muerte de Goody y del continuo tormento de fantasías sexuales, la visión del rito pagano le trae a Jocelin a la memoria la ramita de muérdago pisoteada el verano pasado, el conocimiento de que Pangall murió y la seguridad de que la nueva celebración del rito ha tenido un objetivo claro: proteger a los obreros de las brujas, de las tormentas que asaltan a la catedral y hasta de su misma presencia. Hasta los obreros le creen endemoniado. Las últimas piezas octogonales son colocadas, efectivamente, ante las mismas fauces de Satanás y Jocelin se halla completamente embrujado.

Ante estos indicios mítico-rituales, la identificación trágica de Jocelin con la catedral y su aguja cobra nuevo sentido. Ambos aparecen embrujados y ambos han de ser destrui-

33. Cf. J. G. Frazer, op. cit., Vol. I, capítulo III, p. 342.

cos. Mas paradójicamente, la aguja sigue en pie. ¿Qué le ocurre a Jocelin? La visión del manzano puede arrojar nueva luz sobre el desenlace del nudo trágico en que aparece atrapado. A la casa de Roger llega Jócelin convencido de que algo milagroso mantiene en pie a la aguja. ¿Cómo explicar este convencimiento si momentos antes aparece atormentado por el inminente derrumbamiento? Y ¿por qué dar por seguro que Pangall yace enterrado exactamente en el crucero? ¿Accede por fin Jocelin al dominio de la anagnorisis transparente? Las visiones del manzano y del guardarríos sugieren respuestas afirmativas, pues las declaraciones que hace a Roger parecen suponer una revelación especial. No sabemos con qué frecuencia ha consultado Golding al oráculo de la Rama Dorada, pero es innegable que esta última visión de Jocelin está relacionada con las propiedades mágicas del muérdago y de los fuegos veraniegos. Dos aspectos fundamentales componen la red de asociaciones que conectan estos dos hechos: la eficacia vegetativa -- razón de ser del mismo rito (referida especialmente al conocimiento personal de Jocelin) -- y su virtualidad purificadora (vinculada sobre todo al destino mágico-milagroso de la aguja). Basta traer a la memoria del lector algunos de los datos consignados por J. G. Frazer. La Rama Dorada era el muérdago glorificado.<sup>34</sup> Virgilio ya logró identificar estas dos plantas y el nombre de "rama dorada" parece provenir del tinte dorado que adquiere el muérdago al marchitarse y ser guardado durante unos meses. El colorido se extiende por todas las ramas y por el tallo hasta ofrecer un verdadero aspecto de rama dorada. Precisamente, en razón de ese tinte dorado se atribuye al muérdago la virtud de descubrir los tesoros escondidos de la tierra.

34. Ver J. G. Frazer, op.cit., Vol. II, pp. 286-289.

El exultante "All the same...I was lucky to see it" de Jocelin responde a su privilegio de buscador de tesoros concedido por la floración dorada del manzano. Y el tesoro buscado tiene que ver con la muerte de Pangall, con la permanencia de la torre y con la naturaleza de la planta sexual que ha ido creciendo y cultivando en sí mismo.<sup>35</sup>

La conexión del muérdago con los fuegos veraniegos debe llevarnos más lejos; no hacia la formación del mito sino hacia la adquisición de una comprensión más exhaustiva y clarificadora de la tela de araña que compone la narrativa de The Spire en torno a Jocelin. El muérdago recogido durante los dos solsticios (mitad de verano y Navidad) revelaba asimismo los tesoros de la tierra por ser una emanación solar. Los sacerdotes druidas adoraban al roble por contener en sus ramas una emanación visible del fuego celestial (el muérdago), de tal modo que al cortarlo ritualmente adquirirían ellos mismos las propiedades mágicas de los rayos y de las tormentas. (Recuérdese cómo Jocelin acaba siendo tomado por los obreros como portador del único poder mágico que les libra de las amenazas del edificio). Más aún, puntualiza Frazer, "So long as the mistletoe, in which the flame of lightning smouldered, was suffered

35. El buscador de tesoros, refiere Frazer, colocaba un palo de muérdago sobre el suelo y si éste tocaba el tesoro, el palo comenzaba a moverse como si estuviere vivo. Una referencia goldiana de The Spire, en el instante mismo de la visión del manzano, ha de dejar al lector en la pista de una posible clave de los enigmas más llamativos de la novela: "They brought with them a scatter of clear leaves, and among the leaves a long, black springing thing. His head swam with the angels, and suddenly he understood there was more to the appletree than one branch. It was there beyond the wall, bursting up with cloud and scatter, laying hold of the earth and the air, a fountain, a marvel, an appletree; and this made him weep in a childish way so that he could not tell whether he was glad or sorry". (204-205) La identificación de la visión de la aguja con el muérdago dorado es obvia. Cf. J.G.Frazer, op. cit., Vol. II, pp. 291-293.



to remain among the boughs, so long no harm could befall the good and kingly god of the oak, who kept his life stowed away for safety between earth and heaven in the mysterious parasite".<sup>36</sup>

Puede comprenderse así por qué al contemplar Jocelin el manzano florido no puede contener su gozo. (¡Y de paso debe recordar el lector por qué Pangall trajo a cuento el episodio del hacha y de las ascuas en su primer encuentro con Jocelin!)

Las referencias dan rienda suelta a toda una riada de asociaciones que deben tener un propósito y un motivo. No puede calibrarse nunca el margen de deformación que lleva consigo toda elaboración ficcional ni es necesario hacerlo, pero la lectura debe alimentarse de estas evocaciones y sugerencias.

Si se tiene en cuenta que los festivales del fuego tenían por objetivo influenciar en el tiempo y en la vegetación o preservar a la gente y al ganado del poder de las brujas, de las enfermedades, del granizo y de las tormentas, el sentido de la visión florida parece ser el de descubrir mágicamente a Jocelin cómo su árbol sagrado, su torre, ha sido fertilizada y preservada por Pangall y cómo el nuevo sol que la fecunda y la defiende de las tormentas irradia nuevo esplendor. La visión fugaz parece tener resultados sorprendentes, como inmediatamente percibimos por las revelaciones de Jocelin a Roger: Pangall está enterado en el crucero, Jocelin participó en la muerte de Goody (como juez y sacerdote acusador) y arregló el matrimonio entre ellos porque Pangall era impotente. Estos son los secretos que Jocelin acaba de descubrir mágicamente en el fondo de su conciencia. Al reconstruirlos a través de la red de implicaciones

---

36. Ibídem, p. 301.

míticas recreamos al mismo tiempo los efectos de deformación fictiva que han debido ser llevados a cabo hasta elaborar la estructura narrativa propia de The Spire. Las sucesivas visiones místicas suscitan demasiados interrogantes como para avocar a conclusiones claras y categóricas sobre el final de Jocelin o como para validar la lectura de la novela en nombre de la "recomposición" fidedigna del mito de Balder. El mito es subyacente y como tal debe tomarse, ramificando sugerencias, provocando evocaciones y facilitando intuiciones. Pero ¿puede garantizar su ilógica la transformación coherente de una visión cristiana en pagana? Es innegable que esta transformación es concluyente. ¿Podremos, sin embargo, leerla atando los cabos del proceso cognitivo de Jocelin y de nuestras propias ilusiones a base de puntadas y referencias míticas? ¿Podrá metamorfosearse Balder en figura cristiana redentora? Y aun así, ¿nos basta saber que Jocelin tuvo una intuición fugaz de su fondo pagano como para asegurarle la entrada en el cielo de la "anagnorisis" salvadora? ¿Puede Beelzebub arrojar a sus propios demonios? El último capítulo de la novela nos remite de nuevo al emblema del manzano y sentencia ambiguamente la validez del proyecto: "How proud their hope of hell is. There is no innocent work. God knows where God may be" (222). Jocelin se suspende, como el muérdago y como la aguja, entre el cielo y la tierra, dejándonos a la espera de alguna emanación celestial que selle su condición de resucitado. Pero para eso es necesario despegarse de la carne, de la rama dorada de su sexualidad. Quedó algo en el mito que será preciso indagar a través del ocultamiento de las últimas páginas de la novela.

Un interrogante colosal cierra las puertas a cualquier conclusión unívocamente esperanzadora: "If I could go back, I would take God as lying between people and to be found there. But now witchcraft hides Him" (220). El árbol sagrado ha empezado a dar frutos, la aguja se mantiene en pie fecundada por la sangre de Pangall y la eficacia mágica de esta fecundación no parece haber liberado definitivamente a Jocelin de los encantos de la bruja Goody. A diferencia de Lord of the Flies, en donde la sangre de Simon y de Piggy fecundaron un "deus ex machina" esperanzador, el adulto sacerdote de la catedral de Nuestra Señora deberá exorcisarse a sí mismo. ¿Podrá? "He looked up experimentally to see if at this late hour the witchcraft had left him; and there was a tangle of hair, blazing among the stars; and the great club of his spire lifted towards it. That's all, he thought, that's the explanation if I had time: and he made a word for Father Adam."

'Berenice' (221)

La palabra mágica no es esta vez el nombre de una planta, sino el de una reina, Berenice, probablemente la hija del rey Magas de Cirene, que se casó con Ptolomeo III, uno de los reyes macedonios que gobernó en Egipto. La afinidad con Goody parece provenir de la importancia de los cabellos en ambos casos.<sup>37</sup>

Mas el lector que ha navegado con Jocelin por las aguas subterráneas del mito de Balder sabe que, de hecho, no hemos salido

37. Cf. David Anderson, op.cit., p.174. En el Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols de Gertrude Jobe (New York, The Scarecrow Press, 1962) encontramos referencias que ayudan a aclarar algunos de los enigmas presentados por la glorificación de Goody. Berenice, esposa de Ptolomeo, hizo el voto de sacrificar sus cabellos a la diosa de la belleza si su marido volvía sano y salvo de la guerra contra los asirios. Al volver su esposo ella suspendió sus cabellos en el templo de Arsinoe en Zefirium y al desaparecer los cabellos del templo, el rey fue informado de que el viento los había transportado

de los enredos de la Rama Dorada y que la nueva diosa celeste ha tomado parte fundamental en el rito de la erección como diosa de la fertilidad. Los emblemas goldianos eliden todo desplazamiento y transformación semántica. Lo que puede hacer el lector, en este caso, es no perder de vista el simbolismo matrimonial y descender al sótano de la sexualidad de Jocelin por las escaleras de la implicaciones mítico-rituales. En un principio, Goody juega un papel tan importante como Pangall en la revelación del elemento pagano de la visión de Jocelin y en su transformación. J. G. Frazer concluye su estudio del mito de Balder despidiéndose del dios de las selvas, en las colinas del Lacio, contemplando cómo la cúpula de San Pedro proclama el fin del culto en el templo de la diosa Diana mientras las campanas de Aricia tocan al Angelus.<sup>38</sup> "Le roi est mort, vive le roi! Ave María!" Despedida similar, aunque el proceso de transformación mitológica ha sido inverso, ofrece The Spire al presentar a Goody, entronada en el firmamento y saliendo al encuentro de Jocelin, mientras el lector vuelve imaginativamente a Stonehenge, nuevo escenario del culto de Jocelin. Goody y Jocelin unen, por fin, cielo y tierra, paganismo y cristianismo, como la aguja y como el muérdago, dejando al verdadero dios y sacerdote enterrado en el centro del templo.

hasta el cielo para formar la Coma Berenices. Alexander Pope, en el canto V de The Rape of the Lock, líneas 127-130, alude a este hecho:

" A sudden star it shot through liquid air,  
And drew behind a radiant trail of hair.  
Not Berenice's lock first rose so bright,  
The heavens bespangling with dishevell'd light".

38. Cf. J.G. Frazer, op. cit., Vol. II, pp. 308-309.

Hablar en términos de visión pagana equivale a proclamar, implícitamente, el triunfo de un modo de conciencia decididamente fálica. Tal proclamación no es exagerada si, atentos a los emblemas goldianos, trazamos el crecimiento de la planta sexual que ha cultivado Jocelin dentro del huerto analógico que presenta la novela. El rito de vegetación que ha hecho crecer a la aguja hasta lo alto del firmamento en donde se encuentra Goody se ha celebrado dentro de Jocelin, en el sótano de sus deseos impuros, planes preconcebidos y arreglos deshonestos. Pocas metáforas resultan tan transparentes para el lector de The Spire como las que elabora el inconsciente de Jocelin y que se reflejan en la construcción. Goody aparece cada vez que la conciencia de Jocelin precisa ser irrigada, cada vez que la erección amenaza con caerse o cada vez que la planta echa nuevo ramaje. Goody está presente en la muerte de Pangall agarrada a una columna y mirando a Roger, baña de rojo los sueños y oraciones de Jocelin y embruja desde lo alto del firmamento la coronación de la aguja. Como la diosa Diana protagoniza el matrimonio dramático (con Pangall, Roger y Jocelin) que hace posible la fertilización de la empresa. En este contexto matrimonial, los ofrecimientos y aspiraciones de entrega personal del protagonista hacia su proyecto son inseparables de una sexualidad latente no sublimada. Tan visible y fuerte es su fe como lo son sus deseos impuros para con Goody. A medida que avanza la novela se va afianzando la relación analógica entre la aguja y el falo. Golding parece haber tenido en cuenta en esta analogía el principio de magia imitativa según el cual la reproducción de las plantas se estimulaba mediante la unión sexual (o matrimonios reales o fingidos) del hombre y de

la mujer celebrada en los festivales populares.<sup>39</sup> En la raíz misma de la relación Goody-Jocelin se presupone esta concepción de la ley natural (¡por contraste con el espiritualismo falso del protagonista!) y cuesta muy poco ver en ellos a la pareja mítica del sacerdote o Rey de la Foresta de Nemi y a la diosa de las arboledas. Diana. La Rama Dorada, articuladora de toda la novela, encuentra la debida complementaridad del mito de Balder en esta pareja de espíritus de la vegetación.

Ciertamente, si el mito de Balder resulta casi imprescindible para comprender las paradojas trágicas del proceso de la construcción de la aguja, el alcance verdadero de esta tragedia, reconocible en la analogía hombre-catedral, precisa ser medido a través de las implicaciones míticas que aclaran las relaciones entre Jocelin y Goody. No puede reducirse una elaboración metafórica a puro juego de inferencias sicoanalíticas. Básicamente tenemos ante nosotros un proceso metamórfico (transformación de una visión religiosa en pagana) que no da tanta cuenta de las mutaciones simbólicas cuanto de las alusiones emblemáticas y referencias míticas. Al recorrer estas referencias recomponemos el escenario de nuestra lectura, no las escenificaciones de un rito determinado. Y según nuestro modo de leer, Goody y Jocelin ponen en escena un rito enteramente nuevo que celebra la iniciación fálica del protagonista. La analogía antropomórfica, la figura de un hombre tendido en el suelo con la nueva aguja "springing, projecting, bursting, erupting, from the heart of the building" (8) inició la representación. Cada vez que vemos a Jocelin enfrentándose consigo mismo, la batalla

39. J. G. Frazer, op. cit., volúmen II (de la parte The Magic Art and the Evolution of Kings, 1926), pp.98-101.

corporal repite los ecos de la espiritual. Goody atormenta en sueños el cuerpo de Jocelin (65). La muerte de Pangall trae consigo visiones extrañas, el rojo de los cabellos de Goody e imágenes obscenas de ramitas de muérdago que florecen cada verano con nueva gloria y esplendor dorado. En el árbol de la catedral Roger y Goody han hecho un nido en donde la fecundación del ramaje compromete la colaboración de Jocelin. (Hay un instante, incluso, en el que el protagonista oye la copulación de la pareja y no puede contener su horror y envidia (p.125). La erección, desde el pozo cavado en el crucero hasta los pináculos de la torre, recoge las aspiraciones de actos continuos de identificación proyectiva. ( Uno de los más llamativos ocurre cuando Jocelin está trabajando en la aguja con los obreros, allí en donde le aterra el presentimiento de haber subido hasta donde nadie se había atrevido antes, y expresa inconscientemente su deseo de haber conocido carnalmente a Goody: "But I never knew her. It would be so precious to me if--" [147]). Todo el edificio se apoya en la destrucción de dos parejas estériles, en cuatro pilares que no pueden sostener peso adicional. Y este peso quiere levantarlo Jocelin manipulando a la nueva pareja Roger-Goody, expresión de su propia omnipotencia fantástica. Al morir Goody en el parto se hace evidente que sólo es permitido fecundar la sexualidad de Jocelin y que todo ha de sacrificarse por la construcción de la aguja. Si el quebrantamiento del cuerpo va acompasando los colapsos del edificio, la erección sexual se levanta a costa del drama matrimonial. Como ha observado Hanna Segal en su estudio kleiniano "Delusion and Artistic Creativity: Some Reflections on Reading The Spire by William Golding", Jocelin necesita reconstruir en su mundo

interior un padre y un matrimonio para erigir su propia potencia, como necesita de Roger para construir la aguja.<sup>40</sup> Repetidas veces oímos a Jocelin enunciar su entrega al proyecto en términos matrimoniales y pensamos instintivamente en sus sentimientos para con Goody. Mas a la muerte de ésta comprendemos que la antífona pascual "This have I done for my true love" (137) es doblemente ambigua. Tanto "lo que ha hecho" como su "verdadero amante" han de ser redescubiertos en el proceso de la lectura. Su amante es y no es Goody y lo que ha hecho no es, ni mucho menos, un ofrecimiento agradable al Resucitado. Si la ambigüedad ha sido fértil como figura de multiplicación semántica, en pocas ocasiones vamos a encontrar casos tan ilustrativos como el que encadena asociativamente Jocelin apenas es conducido al lecho:

Sometimes the angel left him so that he could  
think.  
I have given it (el subrayado es nuestro) my back.  
Him.  
Her.  
Thou. (189).

¿ El edificio? ¿ Cristo? ¿ La Virgen? ¿ Dios? ¿ El diablo?  
¿ Pangall? ¿ Goody? ¿ Roger? ¿ El ángel? Como han hecho notar Mark Kinkead-Weekes y Ian Gregor en su célebre estudio, no podemos traducir analogías imaginativas en términos conceptuales.<sup>41</sup> Hemos de permanecer en el dominio de la evocación y de la sugerencia, de la magia de la revelación y de la incomprensión.

El descubrimiento de lo que ha hecho Jocelin y de quién es su amante no puede hacerse de otra manera. Hemos

40. International Review of Psycho-Analysis, I, 1974, pp. 135-140.

41. Cf. su William Golding: A Critical Study, ed. cit. p. 234.



de seguir las pistas de la ambigüedad, de los mismos senderos míticos que guiaron la búsqueda del sentido del sacrificio de Pangall, pues este descubrimiento presenta los mismos tiempos (uno de fecundación y otro de floración) y discurre paralelamente. Teniendo en cuenta la analogía del árbol sagrado podemos decir que en el primer tiempo se han echado las raíces (Pangall ha sido enterrado en una tumba preparada para un personaje célebre) y las golondrinas han puesto su primer nido. La muerte de Goody, como la de Pangall, marca el momento culminante de la fecundación. Para cuando Jocelin se enfrenta con el Visitador y con los miembros del Capítulo es obvio que la planta sexual ha crecido y que el protagonista entiende el alcance de ambas muertes a la luz de la visión de los fuegos de verano y de la ramita de muérdago caída en el suelo:

She's woven into it everywhere. She died and then she came alive in my mind. She's there now. She haunts me. She wasn't alive before, not in that way. And I must have known about him before, you see, down in the vaults, the cellerage of my mind. But it was all necessary, of course. Like the money. (166)

A muchos lectores puede desconcertarles esta declaración. Jocelin habla de un embrujamiento aparentemente "real" que parece difícil de relacionar con el carácter fantástico de sus obsesiones sexuales. Obviamente hay diferencias entre embrujamiento y obsesión sexual y no hay razón para identificarlas o suponer una transformación de una en otra. Mas la fusión entre magia diabólica y sexualidad se hace patente tan pronto como vienen a la memoria de Jocelin los recuerdos de la muerte de Pangall, la sangre del parto de Goody y la visión obscena del muérdago. Si la contemplación de los fuegos veraniegos fue signo inequívoco para Jocelin de que sus obreros acuden a ellos para libe-

rarse del poder maléfico de la torre, la repetición del rito y las constantes fantasías sexuales que le atormentan le inducen a pensar que es Goody quien le ha hechizado. La sexualidad no es ajena al mito, por más que Jocelin permanezca ciego ante las consecuencias terribles de sus complicaciones con Goody. Pero tampoco ha de ver el lector en la erección de la aguja el crecimiento de una planta exclusivamente sexual. El ramaje es más complejo ("There was more to the appletree than on branch"). Está la muerte de Pangall, la aniquilación física y moral de Roger, el dinero de la tía Alison, la consagración de Ivo, la profanación del templo, la muerte de algunos obreros, el descuido de los deberes religiosos, el desprecio de los hermanos de religión. Ciertamente, al final queda claro que tanto Jocelin como la torre aparecen embrujados y que el tronco de este árbol fálico se compone de entregas de deseos y afectos impuros para con Goody. Como la torre, Goody ha sido profanada y sacrificada, elevada a las alturas por causa de la construcción. Pero como hace observar David Anderson, Goody no permanece muerta en su altar.<sup>42</sup> Se eleva hasta los cielos y embruja al sacerdote de la catedral de Nuestra Señora hasta tal punto que exigirá su consumación total.

Efectivamente, el "memento mori" de Jocelin se presenta ante el lector como el último acto de ofrenda a la diosa Goody. Por la torre ha dado Jocelin su cuerpo y su vida; y por Goody va a repetir la entrega. Es la culminación del acto conyugal entre el espíritu y la carne, entre el cielo y la tierra. No en vano "Berenice" significa también "portadora de victoria" y si la sangre de Pangall mantiene en pie a la aguja, la de

42. Cf. David Anderson, op. cit., p. 173.

Goody ha de fertilizar al moribundo Jocelin. Es propio que ante este único y último acto de unión trascendente desfilen ante Jocelin la visión del Adam universal y el mudo escultor que ha de labrarle una tumba muy distinta de las orgullosas cabezas para las gárgolas ( "...himself without ornament, lying stripped in death of clothing and flesh, a prone skeleton lapped in skin, head fallen back, mouth open", [219] ). Vuelven ante nosotros las imágenes mágicas del manzano y del guardarríos fundidas en el molde arquitectónico que divide el pedazo de cielo dividido por los ojos del agonizante. Esta visión es más exacta y más real que la que dio en tierra con Jocelin en las primeras páginas de la novela. No exijamos al moribundo un "creo" convincente como el que le pide urgentemente el padre Adam. La fe de Jocelin se ha teñido de rojo, Berenice no es precisamente la santa que menciona el padre Adam y el manzano y el guardarríos son los nuevos emblemas de la regeneración fálica. El lector que haya leído a Lawrence, especialmente The Man Who Died y Lady Chatterley's Lover, reconoce fácilmente estos ritos de transición fálica, reconoce a este pájaro que preanuncia el logro definitivo de la individuación y a símbolos de una nueva creación. En el paso de Jocelin hacia la vida futura, el objeto concreto de la construcción (la aguja) es inseparable de la planta sexual, la erección ha sido una empresa edificada con piedra, sangre, pecado y algo de fe. Quede el último vuelo de Jocelin ("In the tide, flying like a bluebird struggling, shouting, screaming to leave behind the words of magic and incomprehension -'It's like the apple tree!' [223] ), símbolo de unificación, como expresión mágica del insondable "misterium coniunctionis" que asume la carne humana sin destruir

la, como celebración primera de una nueva realidad fálica.

Y que Goody le reciba purificado de toda corrupción. Otra cosa no puede hacer el lector. Para Jocelin, concluyen Ian Gregor y Mark Kinkead-Weekes, hay explicaciones fisiológicas, psicológicas, morales, religiosas y sociales; todas son convincentes en sí mismas y ninguna es satisfactoria.<sup>43</sup> Para el lector tampoco lo son. Nosotros hemos elegido la más afín a la complejidad narrativa-- la que da cuenta de la analogía arbórea a través del mito de Balder el Bello--por facilitar el rastreo por la estructuración metafórica. Ir más lejos sería perder de vista el carácter emblemático que la novela impone en nuestra lectura desde sus primeras páginas.

---

43. Cf. William Golding: A Critical Study, ed. cit., p.235.

172

T H E P Y R A M I D

( 1967 )

## EL PRISMA DE LOS RECUERDOS

1.- El monumento restaurador.

Hanna Segal concluye su estudio de The Spire con una afirmación que debe abrir los ojos al lector que discurre por la última novela goldiana, The Pyramid, por los carrieres de las afinidades temáticas para con las novelas precedentes, por las sendas de clichés estructurales que condenan toda una novelística a "ciclos narrativos" o por los ritmos inveterados de las "variaciones sobre un mismo tema".

Los artistas, concluye Hanna Segal, han sido acusados de narcisistas (¡verdadero prejuicio!), mas la clase de narcisismo omnipotente que representa Jocelin constituye una de las tentaciones que acechan constantemente al artista y con la que tiene que enfrentarse y hasta superar.<sup>1</sup> Es decir, el colapso de su obra amenaza seriamente al artista, el cual, a diferencia de Jocelin, debe superarla restaurando una verdad interna y psíquica, sobreponiéndose a esa parte de su yo que debe relacionarse plenamente con todos sus objetos pasados y presentes, con la obra de arte como entidad distinta de sí mismo y no confundible con los contenidos de sus propias fantasías.

Jamás podrá el crítico-lector calibrar con exactitud la eficacia reparadora que ha llevado consigo la terminación de cada una de las cinco novelas que han precedido

1. Hanna Segal, op. cit., pp. 138-140.

a The Pyramid. A juzgar por Free Fall la psicogénesis de la novelística goldiana no ha estado exenta de amenazantes desilusiones y de repeticiones obsesivas que han comprometido la erección del edificio novelístico y dificultado su permanencia simbólica como algo objetiva y definitivamente distinto de las idealizaciones del propio yo del autor. La crítica está poblada de falacias, y una de ellas consiste, sin duda, en hacernos adentrar en el terreno de la creatividad con tanta cautela que ha logrado hacer del elemento biográfico el fruto prohibido de nuestras apreciaciones psicoestéticas. Y ¿por qué? Si en último término lo que modula nuestra agudeza crítica es la genuinidad de nuestras respuestas y expectativas a la llamada del texto narrativo no debería prescindirse de este elemento como si tuviéramos miedo al magnetismo de los mitos personales. En cada novela, sin embargo, se pone en juego todo un cruce de idealizaciones entre el sujeto narrador y el del autor y, por consiguiente, un despliegue de distanciamientos y separaciones que componen diversos procesos complementarios de restauración. Free Fall fue la novela goldiana que mejor puso en manifiesto este despliegue. Junto a la urgencia creadora por luchar contra una forma novelística dada--movimiento inicialmente destructivo de todo proceso restaurador--, Golding se planteó el dilema de devolver a sus propias experiencias infantiles una vida ficcional objetivamente distinta de la del niño "metafísico". Mas esta doble fase reparadora quedó en Free Fall supeditada al escrutinio moral de un protagonista atormentado, encubriendo así los problemas de identificación del autor con su obra en las redes de la búsqueda

ética. Era, pues, preciso ir más lejos si el moralista había de dar paso al novelista y si éste estaba dispuesto a desprenderse desinteresadamente del mundo "vivido" de su obra creada.

The Pyramid (1967) nace sin preocupación marcadamente ética y como intento de llevar a cabo algo que reclamaba Free Fall y que había quedado en los intersticios de las fábulas precedentes. Como acertadamente sugiere Howard Babb, este "algo" puede concebirse como consecuencia lógica del principio temático que unifica la novelística goldiana. Si las cinco novelas precedentes han explorado las consecuencias morales del hombre en cuanto encerrado en sí mismo, The Pyramid va a presentarnos a ese mismo individuo reconociendo finalmente el grado de ese confinamiento, no desde el punto de vista de su propia naturaleza moral sino desde el marco del contexto social, resaltando los hechos, actitudes y condicionamiento ambientales que le aprisionan.<sup>2</sup> Es decir, el intento es idéntico al de Free Fall: dejar de lado la naturaleza corrompida del hombre y analizar las causas corruptoras.

Como Free Fall, The Pyramid tuvo que aguantar en su aparición un buen chaparrón de crítica adversa. Las huellas de Free Fall eran evidentes: vuelta a la intermitencia de la memoria como medio de articulación episódica, intrusión del elemento biográfico, presencia de un protagonista adulto que relata su pasado, elección de un contexto social

2. Howard Babb, op. cit., pp. 170-171.



de las relaciones humanas como material novelable y uso de "flashbacks" sutiles. La manipulación del contexto social a través de un estilo aparentemente realista y elíptico alarmó a algunos críticos y comentaristas. John Wain, por ejemplo, se preguntó en The Observer: ¿Qué ocurre cuando Golding decide dejar de lado el impulso metafísico? ¿Qué ocurre cuando pinta a la humanidad como una colección de seres sociales? Y su respuesta parece recoger la opinión general:

... one sensed that Mr. Golding had been taking the wrong advice, that somebody had urged him to stop writing fables and produce ordinary novels like an ordinary novelist. Now, in The Pyramid, the worst has happened. We have Golding as a moral chronicler, writing about everyday life with no overtones.<sup>3</sup>

La desilusión de John Wain parece justificada y proviene, naturalmente, no del estilo convencionalmente realista que arroja la historia narrada, sino de la trivialidad de la historia en sí. ¿Trivialidad? Los acontecimientos que acaecen diariamente en una pequeña comunidad rural apiñada junto a un riachuelo carecen, evidentemente, de resonancia épica. El pueblecito de Stilbourne no es Salisbury ni su ayuntamiento recoge los ecos sublimes de una catedral medieval. Por el viejo puente de madera que conduce a la plazoleta no pasan desfiles regios sino Oliver en su bicicleta o el fenómeno local, Evie, a la caza de algún muchachote presto a hacer el amor. Existen nombres "trollolopianos", Omnium y Barchester, actitudes sociales vulgares, toda una pirámide de estratificación social absurdamente convencional. Oliver sabe que el hijo del Dr. Ewan no puede llevar a bailar a la

3. The Observer, 4 de Junio, 1967.

hija del sargento Babbacombe en el coche de su papá. Los padres de Oliver jamás tolerarían que su hijo saliera a pasear con Evie. Oliver, el hijo del farmacéutico, sacude al hijo del médico, Robert Ewans, tal y como era de esperar de un mozalbete de su clase. Mrs. Babbacombe se pasea por la calle Mayor despachando saludos y sonrisas a personas que no pertenecen a su esfera social. Su hija Evie, por bella y atractiva que sea, jamás será admitida en el coro de la Sociedad de la Opera del pueblo. La escala social es ridícula y pronunciada, con Imogen Claymore y su marido en la cumbre y la gentuza de Chandlers' Close en la base. Una consciencia aguda y excesiva de una posición determinada, por baja que sea, permea todas las relaciones humanas de Stilbourne.

Indudablemente, los hechos que narra The Pyramid no componen un material ficcional de primera clase. Por otro lado ¿cuándo han sido lo cotidiano y lo ordinario alimento preferido para un novelista metafísico? Golding declaró en la conferencia de escritores europeos celebrada en Leningrado en 1963 que el novelista no debe limitarse a relatar los hechos sino que debe diagnosticarlos ( confesión sugestiva que justificaría tanto la necesidad de los efímeros alegóricos de las primeras novelas como el uso de la primera persona como voz narrativa en Free Fall).<sup>4</sup> La persistencia de un propósito marcadamente terapéutico a través de toda la obra goldiana es tal vez responsable de que la restauración ficcional que The Pyramid lleva a cabo decida explorar de una vez para siempre el universo "ordinario" implicado en

4. Ver "The Condition of the Novel," New Left Review, Enero-Febrero 1965, p.34.

las situaciones "extraordinarias" de las obras anteriores. El análisis de los traumas existenciales ha de conducir inevitablemente a la consideración de los síntomas concretos en cuanto situaciones sociales. El camino inverso hubiera sido tal vez el más lógico y adecuado para cualquier otro novelista, pero parece ser que en el "cellarage" habitado por Pincher, Sammy, Jocelin y por el mismo Golding la única realidad que cuenta es la del fondo, la de la esencia de la naturaleza humana. Su diagnosis justifica todo tipo de universos, ordinarios y extraordinarios; y si la restauración de los objetos del universo ordinario es significativa es porque lleva consigo la exploración de las condiciones extraordinarias del yo humano.

The Pyramid parece dar por supuesta la exploración de la naturaleza humana realizada en las novelas precedentes al estructurar los tres episodios claves de su historia de manera que dejen al descubierto toda una red implícita de articulaciones temáticas únicamente descifrables a la luz del "cellarage" goldiano. En términos geométricos podemos decir que la pirámide triangular de The Pyramid es erigida sobre la base de ese mismo "cellarage" y que deja al lector numerosas opciones para ajustar las aristas del monumento narrativo a su capricho. A ello invita, ciertamente, el ensamblaje aparentemente fortuito de los tres episodios que componen la historia. No debe olvidarse que el primero de ellos apareció en la revista Esquire en 1966 con el título "Inside The Pyramid", que el tercero, "On the Escarpment", (primero en la novela), data de 1967 (Kenyon Review, XXIX, Junio) y que el ajuste entre ambas partes no es difícil de realizar, pues además de los encajes temporales existen

•

varias alusiones en el primer episodio que hacen presuponer el contenido del segundo. Si los impulsos restauradores llevan a Golding a completar la tercera cara del monumento como material de "relleno" será justo suponer que en la lectura de The Pyramid lo que importa es reparar en las piezas de articulación narrativa que compondrían las aristas, pues tanto la base como la cúspide no ofrecen dificultades al lector que concluyó The Spire con la plegaria de la reparación: "If I could go back, I would take God as lying between people and to be found there".

2.- Desde la cúspide hasta la base.

Desde la cúspide hasta la base de The Pyramid .  
 cuesta ver qué es lo que da coherencia y unidad a los tres  
 episodios que contiene y qué tipo de claves--temáticas,  
 simbólicas, biográficas o cronológicas--ensamblan las aris-  
 tas. El epígrafe que inaugura la novela no constituye  
 una pauta hermenéutica como la de The Inheritors, sino más  
 bien un comentario irónico, tomado de las Instrucciones de  
 Ptah-Hotep, que a la par que parece dar cumplimiento a las  
 aspiraciones del agonizante Jocelin se hace eco del aforis-  
 mo de Sammy: "If thou be among people make for thyself love,  
 the beginning and end of the heart." Ciertamente, como su-  
 girió el crítico del The Times Literary Supplement, el prin-  
 cipio unificador de la narrativa viene sugerido por este  
 epígrafe, si entendemos por virtualidad hermenéutica la  
 capacidad de sugerir.<sup>5</sup> The Pyramid no es nada más ni menos  
 que la imagen en negativo del enunciado contenido en este  
 epígrafe. En cada una de las tres secciones Oliver entra  
 en relación con un personaje que necesita amar a toda cos-  
 ta, pero que no encuentra en el protagonista la respuesta  
 adecuada. Evie es utilizada por Oliver para llevar a  
 cabo su rito de iniciación sexual. En De Tracy rebotan  
 las impresiones adolescentes del protagonista, que no llega  
 a comprender el dilema esencial exhibido en las fotografías  
 de bailarina que le muestra el director. La devoción para

---

5. Ver The Times Literary Supplement, 1 de Junio, 1967.

con su profesora de música, Miss Dawlish, concluye en un contundente "I hated you" a los pies de su tumba que remata elocuentemente la cúspide de la pirámide. Al coronarse el monumento narrativo cada uno de los tres episodios acaba proclamando a las alturas un mismo y único fracaso. Evie acusa públicamente (y falsamente) a Oliver, en el bar de The Crown, de haberle violado. La segunda sección finaliza con el protagonista recibiendo felicitaciones por su participación en la obra King of Hearts, cuando de hecho sus dos intervenciones fueron desastrosas y en su encuentro con De Tracy, el director, no llega a descifrar el mensaje disfrazado de ropaje de homosexual en las fotografías del propio director. El último adiós a Henry Williams deja tras de sí la amarga nostalgia de las ocasiones perdidas.

Si desde la cúspide divisamos The Pyramid como un monumento compuesto de "omisiones", de ocasiones perdidas y de incidentes "notables" hechos alimento del olvido, al descender por cada una de las tres caras laterales esos incidentes y ocasiones recobran el peso específico y la indispensabilidad que el crecimiento de la experiencia los había asignado. Desde cada una de las caras no se perciben netamente los nexos temáticos ni los encajes estructurales. Sólo se dejan ver clichés simbólicos, frases epigramáticas y emblemas que ocultan la complejidad y el alcance de cada uno de los hechos vividos e implicados. Por ello es preciso situarse en las aristas laterales y percibir al mismo tiempo ambas caras, el punto de intersección de tanta ambivalencia y contradicción. ¿Cómo averiguar lo que significa, si no, la inscripción "Amor vincit omnia" encontrada en la medalla de

Evie? ¿Cómo interpretar la consigna de Mr. Dawlish "Heaven is music" cuando su hija renuncia a lo poco de celestial que ha habido en su carrera musical, cuando Oliver cambia la música por la ciencia y cuando todo el pueblo de Stilbourne no es capaz de armonizar la única melodía social y humana que daría sentido a su existir cotidiano? Parece como si Golding se hubiera propuesto trasladar en esta novela la incoherencia y complejidad de hechos y fenómenos inconexos, obligando al lector a fundirlos en un molde narrativo piramidal a base de encajar piezas dispares, conectar alusiones y referencias e hilar los cabos narrativos que hayan podido quedar deshilachados. (Recuérdese que en Free Fall se propuso reflejar la incoherencia existencial con moldes narrativos incoherentes. Poco costaría estar de acuerdo con la proposición de Dennis Donoghue sobre el objetivo ideal de la novela goldiana: "a loose baggy monster of a novel, possessed of life to the degree of irrelevance".<sup>6</sup> No se sabe exactamente a qué responde el título de la novela ( al metrónomo de Miss Dawlish?, a su tumba romboidal?, a la jerarquización social de Stilbourne?, a la estructura tripartita de la novela? ), pero es evidente que The Pyramid exige una actividad de recomposición y relectura constante. Si fuera posible leer las tres secciones simultáneamente, la novela desconcertaría por su virtualidad cúbica.

Hasta caer en la cuenta de cómo queda la continuidad narrativa asegurada por la función de la memoria como nexo estructural y por el desarrollo del protagonista, lo más

6. Cf. Denis Donoghue, "The Ordinary Universe," The New York Review of Books, 7 de Diciembre 1967, pp. 21-22.

práctico consiste en adoptar la perspectiva que presentan las aristas y echar mano de los elementos simbólicos que ensamblan sus caras, sin renunciar a la ambigüedades y contradicciones latentes. La narrativa se compone de tres secciones a primera vista independientes. La primera presenta a Oliver a punto de entrar en Oxford, en plena encrucijada de alternativas académicas y amorosas, oscilando entre su inclinación natural para con la música y el imponderable de una carrera científica--química, concretamente--, entre la adoración ideal y apasionada para con Imogen Grantley, la estrella del lugar a punto de casarse, y el deseo desbocado de poseer sexualmente a Evie, fenómeno local que llama la atención de los pueblos circundantes. Las escenas se sitúan hacia 1930, Oliver tiene 18 años y sus tres asaltos tácticos de conquista apasionada (abunda el detalle descriptivo sensorial y gráfico en esta parte) hacen olvidar la importancia de las demás alternativas. La segunda sección relata la vuelta de Oliver a Stilbourne al final de su primer semestre en Oxford y su participación "forzada" en la producción de The King of Hearts, obra presentada por la Sociedad de la Opera local y dirigida por el extraño Evelyn De Tracy. La inclusión de esta sección subraya el tono tragicómico iniciado en la primera parte y se justifica como nueva "oportunidad perdida" para Oliver, el cual, por inmaduro e insensible, no logra captar el mensaje revelador que le lanza el borracho De Tracy. La tercera parte nos lleva hasta los años sesenta, período en el que el adulto Oliver retorna a Stilbourne a recoger a su madre. A través de los dos viajes que realiza recorreremos retrospectivamente parte de su



infancia, sus relaciones con su antigua profesora de música, Miss Dawlish o "Bounce" y, sobre todo, "diagnosticamos" la verdadera función de esta larga relación como factor determinante del futuro (ahora presente) del protagonista. Insertada en esta misma última parte aparece la "historia" del mecánico Henry Williams, amante de Bounce, el cual no tiene reparos en aprovecharse del amor de la solterona para enriquecerse y transformar Stilbourne en centro de "reparaciones mecánicas".

Aunque cada una de las secciones dilucida sutilmente el proceso de elección de alternativas por el que pasa Oliver, el ensamblaje de las tres caras permite percibir cada una de esas elecciones como una red de intrincadas contradicciones que aprisionan al protagonista. "Art", confiesa el narrador, "is a meeting point", un foco de confluencia en el que pueden acrisolarse las experiencias más dispares hasta formar un todo armónico. Pero esta ilusión de unidad y de confluencia--el narrador de The Pyramid lo expresa muy bien--no es una combinación química, y es preciso respetar y hasta dejar visibles la diversidad e incongruencias moleculares del comportamiento humano. La novelística goldiana ha hecho de esta ilusión el ideal formal de su estructuración. The Pyramid renuncia incluso al efecto de uniformidad narrativa para que la complejidad del contenido narrado quede prendida en varios símbolos y emblemas unificadores. Pero no pensemos que debajo de lo emblemático no hay nada, o que dentro de la pirámide sólo yacen enterrados prejuicios, convenciones sociales y amores frustrados.

Desde cada una de las aristas laterales de este monumento piramidal la perspectiva de nuestra lectura es doble y esencialmente ambigua. Tres aristas, tres motivos temáticos, tres constelaciones emblemáticas ensamblan la complejidad de experiencias de The Pyramid: el amor, la música y la ciencia. A falta de otros ingredientes y nexos de encadenamiento episódico, el lector hará bien en situarse en cada una de esas aristas, relacionar detalles y referencias de cada una de las tres secciones y comprobar si la estructuración de la novela exhibe resonancias cúbicas. Así parece ser. No esperemos, sin embargo, una exactitud prismática, pues la referencias y resonancias producen una y otra vez reverberaciones irónicas. La primera parte de la obra, por ejemplo, desarrolla la asociación sexo-música resultando tanto sus afinidades como sus diferencias. No es posible la vibración amorosa mutua ni la armonía sexual en el episodio de la seducción de Evie. El deseo de una satisfacción sexual completa por parte de Oliver sólo cristaliza en una visión erótica que deja encendida la foresta cercana y transforma los ojos de Evie. En el primer asalto enjuga Oliver su envidia para con Bobby, amante oculto de Evie, el fuego de sus ardorosas fantasías sexuales, su irritación por haber roto el piano y su naciente culpabilidad. Evie no coopera, a pesar de que hambrea desesperadamente el amor. En el segundo y el tercer encuentro las aprehensiones mutuas y las presiones sociales pueden más que los impulsos pasionales y la fuerza del instinto. La copulación queda al servicio del exhibicionismo, del descubrimiento de un emparejamiento no "tolerado" por la sociedad de Stilbourne. En una

de las ocasiones, Evie, excitada por la presencia cercana de su padre insta a Oliver a que le haga daño; y en el último asalto--llevado a cabo en el borde mismo de la pendiente, por imposición de Evie--es el padre de Oliver quien les contempla a través de los binóculos, incitado por una declaración que le había hecho anteriormente la muchacha sobre la bestialidad de los hombres. Los "ojos" de Stilbourne han contemplado a la pareja hasta fulminar su relación. Evie parte para Londres y Oliver para Oxford. Este último aparece tan aprisionado por su mundo que es incapaz de concebir a Evie como persona real. Sólo dos años más tarde, y después de la acusación pública (acusación falsa, pues Evie ni fue violada por Oliver ni tenía quince años en aquella ocasión, sino dieciocho) que hace la muchacha en *The Crown*, se da cuenta súbitamente de que Evie ha adquirido para él atributos de persona y que ambos podían haber hecho algo, "music, perhaps, to take the place of the necessary, the inevitable battle."<sup>7</sup>

En la segunda sección la "discordancia" es total y comunitaria; hasta tal punto que sólo se deja oír la melodía paródica de la representación de *The King of Hearts*. Al entrar Oliver en Stilbourne, después de su primer semestre en Oxford, ha de responder al afinamiento social del pueblo. "Are you in tune, my dear?", le pregunta su madre. Oliver no está afinado para el tipo de opereta que gusta a la sociedad de Stilbourne ni puede aguantar el sinfín de rivalidades, chismorreos y altercados que rodean a la representación de la obra. El ensayo de la opereta contrapone el intento de la madre de Oliver

---

7. William Golding, *The Pyramid*, New York, Pocket Books, 1969, p. 87. Utilizamos esta misma edición para las citas restantes que incluimos entre paréntesis.

por hacer resaltar el papel de su hijo con la actitud arrogante del marido de Imogen. El fracaso de Oliver es total, en parte porque no quiere hacer el ridículo ante un público que podría reconocerle como el hijo del farmacéutico y en parte porque es reconocido como tal al ausentarse de la escena durante los entreactos. En uno de estos intervalos aprovecha la ocasión para conocer al director De Tracy en el bar (The Crown) y expresarle su insistente inquietud por conocer la "verdad de las cosas" que subyace bajo tanta máscara social: " '...the way we hide our bodies and the things we don't say, the things we daren't mention, the people we don't meet\_and that stuff they call music--it's a lie! Don't they understand? It's a lie! It's obscene!' " (119). El director responde también en una clave que no entiende Oliver. Saca unas fotografías suyas en las que aparece vestido de bailarina y se las muestra a Oliver. Una carcajada nerviosa de Oliver pone fin al encuentro. El muchacho quiere conocer la verdad de las cosas de un modo muy distinto al que le insinúa el director. Es más corto el camino de la percepción que el de la ciencia. La verdad no es cuantificable. Cuando De Tracy desaparece en el autobús Oliver dice adiós a una nueva ocasión memorable, parodiada en esos instantes por la equivocación del director en tomar el autobús debido.

El tercer episodio facilita la contemplación de la pirámide narrativa desde el punto de vista de la ciencia--el adulto Oliver vive de la química y Henry Williams invade Stilbourne con el negocio del garage--a la par que desentraña las ambivalencias y contradicciones que la relacionan con el "amor" y la "música". Unos treinta años han pasado desde

que Oliver dejó Stilbourne y el éxito parece haberle acompañado. La vuelta al pueblo natal se hace en dos tiempos, dentro de los cuales cabe toda una gama de recuerdos felices, toda una ola de reminiscencias que fragmentan la sección en "flash-backs" y que ayuda al lector a atar los cabos sueltos de las dos secciones precedentes. Es esta la sección "restauradora" por excelencia y es preciso releerla con atención. El motivo básico aparece perfectamente delineado: la sustitución de una vocación musical por una profesión científica, motivo ya tratado en Free Fall y dilema fundamental de la infancia del propio Golding. No asombra, pues, que en las escenas de la infancia de Oliver veamos aparecer el mundo de "Billy the Kid" y de "The Ladder and the Tree". En Stilbourne cobra vida Marlborough, reaparece el racionalismo del padre del novelista en la persona del padre de Oliver, se plantea el adolescente Golding la elección entre ciencia y literatura y la "autenticidad" autobiográfica despunta en la fascinación del padre de Oliver para con la radio y el gramófono, en el carácter de la madre del protagonista y hasta en el sentido de jerarquización social que paraliza la vida del pueblo. No es exagerado afirmar--coincidiendo con Arnold Johnson y llevando la eficacia reparadora hasta los confines de lo puramente biográfico--que, de hecho, Oliver viene a representar una proyección de lo que el propio Golding hubiera llegado a ser si no hubiera escogido la senda de los estudios literarios.<sup>8</sup>

Mas aun proyectando el elemento biográfico sobre la tercera arista de la pirámide narrativa, la verdadera sig-

---

8. Cf. Arnold Johnson, "Innovation and Rediscovery in Golding's The Pyramid," Critique: Studies in Modern Fiction, XIV, No.2, p.100.

nificación restauradora que confiere este tercer episodio al cerrar el monumento novelístico consiste en multiplicar y completar las perspectivas perceptivas que habían sido abiertas por los dos anteriores. Por ello, las escenas que componen la sección forman un telón de fondo y una red contextual que dificulta leerlas como independientes. La historia de Bounce es tanto más significativa cuanto que en sus excentricidades incide el aprovechismo de Henry Williams, sus piruetas exhibicionistas por ganar el afecto del mecánico, el aprendizaje musical de Oliver y todo un mundo de sospechas, intrusiones sociales y convencionalismos. Añádase a ello el hecho de que al conectar los incidentes previos en los "flashbacks" de esta tercera sección, la voz narrativa es la de un adulto que no sólo "cuenta" sino que "evalúa" incidentes que antes hemos percibido como más inmediatos. De este modo no es posible mantener una actitud única y simple ante las convenciones del mundo social que vamos descubriendo. Cada incidente ha de leerse bajo un prisma de perspectivas múltiples, aunque creamos que predomina la perspectiva exclusiva de la memoria. De Oliver leemos cómo a la edad de tres años vio a Mr. Dawlish (prototipo del músico fracasado) rompiendo un disco del fonógrafo en la calle, pero la relevancia del incidente sólo puede establecerse al volver a ver a Oliver, momentos antes de decir adiós al lector, salvando unas partituras, una estatua de Beethoven y un metrónomo quemado del montón de basura acumulada en el garage de Henry Williams. Bounce ha heredado la excentricidad de su padre y su ambivalencia hacia la música habrá de determinar el futuro de Oliver. " 'Don't be a musician... my son'", le dice. " 'Go into

the garage business if you want to make money. As for me, I shall have to slave at music till I drop down dead' "(152). Todos los incidentes aparecen ingeniosamente entrelazados. Los tres años de Oliver en Oxford le mantienen a la expectativa y al tanto de lo que ocurre a Bounce, a la espera de que la pantalla social de su "devoción" hacia ella pueda desaparecer algún día. Naturalmente, llega ese día y Oliver, sentado junto a la tumba de su profesora se ríe de la inscripción irónica ("Heaven is music") que Henry ha grabado en el mármol y reformula su devoción en términos más exactos: odio nacido de los miedos infantiles, de los primeros años de clases de música habidas en la casona gótica y solitaria de la solterona Miss Dawlish.

Ya insinuamos en el caso de The Spire que al llegar al final de una novela goldiana el lector tiene la impresión de haber quedado atrapado en una red de acertijos y que sólo puede deshacerse de ella volviendo a leer la novela. La tercera sección de The Pyramid presenta un caso similar al de Free Fall al completar la base narrativa con una "despedida" del adulto protagonista que remite a las dos ocasiones perdidas ofrecidas por Evie y De Tracy. ¿Qué es y qué representa, a fin de cuentas, The Pyramid? Preciso será volver al ensayo goldiano "Egypt from My Inside" para entender que para Golding este símbolo de la pirámide expresa mejor que ningún otro los enigmas de la existencia humana, del eterno interrogante que es el hombre. Ante la tumba de Bounce, Oliver parece dar a entender que ha entrado "dentro" de la pirámide y que se ha ido acercando al misterio del interrogante humano, a la "verdad de las cosas" que no pudo descubrir con Evie o con

De Tracy. La despedida de Oliver muestra al menos que ya es consciente de que el misterio existe y de que podría haberse adentrado en la pirámide mucho antes y sin haber sacrificado elecciones costosas:

... I stood, looking down at the worn pavement, so minutely and illegibly inscribed; and I saw the feet, my own among them, pass and repass. I stretched out a leg and tapped with my live toe, listening meanwhile, tap, tap, tap--and suddenly I felt that if I might only lend my own sound, my own flesh, my own power of choosing the future, to those invisible feet, I would pay anything--anything: but knew in the same instant that, like Henry, I would never pay more than a reasonable price. (179-180)

El cómo llegar a ser consciente de esta condición misteriosa del hombre ha sido el objetivo de las tres últimas novelas goldianas, Free Fall, The Spire y The Pyramid. Cada uno de los protagonistas ha llegado a las puertas de este conocimiento por diversos caminos: revelación (Sammy), destrucción personal (Jocelin) y confrontación social (Oliver). Es muy significativo--como lo ha hecho notar Avril Henry en su minucioso análisis de la novela--que las transposiciones temporales producidas al encajar las dos primeras secciones en la tercera resaltan un hecho clave: la función del tema del ocultamiento y revelación (o exhibicionismo).<sup>9</sup> Efectivamente, cada uno de los episodios fundamentales culmina, aunque no termina, en una manifestación de exhibicionismo y desnudismo. El primero culmina con el incidente de los binóculos, el segundo con el de las fotografías de De Tracy y el tercero con Bounce vagando desnuda por el pueblo. También es revelador que Oliver

9. Cf. Avril Henry, "William Golding: The Pyramid", Southern Review, III, No. 1, 1968, pp. 9-13.



vuelva a Stilbourne cuando está seguro de que no quedan huellas de su implicación con Evie o con Bounce (Oliver vio a Bounce desnuda poco antes de encontrarse con Evie en *The Crown*). Las repetidas referencias al desnudismo, a "ser visto", al exhibicionismo, y a la revelación de los hechos privados cumplen un propósito decididamente paródico, como claramente lo pone de relieve la representación de The King of Hearts, pero en honor al serio propósito terapéutico que motiva toda la novela hemos de ver en ellas la misma instrumentalidad signitativa que la conferida por la arquitectura alegórica, perfectamente estructurada, de las novelas precedentes. Sólo ha variado el grado de ostensibilidad. Golding tiene ya más de sesenta años y no esperamos--a diferencia de muchos otros admiradores-- que vaya a emprender empresas innovadoras en el terreno de la ficción moderna. The Pyramid nos ha dado a entender que restaurar no es demoler, sino invertir con nuevos signos unas mismas y únicas intenciones y principios. Si en ese investimento entran en juego las experiencias vividas del mismo autor es legítimo suponer que toda diagnosis ficcional se alimenta, de algún modo, de los numerosos prismas de los recuerdos. Golding ha sabido salir de la preocupación monomaniática por el análisis interno de la naturaleza humana para entretenerse en la exposición de todo el tejido orgánico y social del hombre.

1920

C O N C L U S I O N

## CONCLUSION

Los avances más notables en el terreno de la interpretación--afirma Geoffrey Hartman en su reciente The Fate of Reading--han ocurrido al comprobar cómo poco a poco se ha ido imponiendo una unidad falsa sobre la obra de un autor determinado: otra obra nueva se va abriendo camino con base en la ya existente y acaba por despuntar con nitidez.<sup>1</sup> Nada más cierto. La crítica se multiplica y multiplica porque al girar sobre sí misma engendra velocidades que hacen imposible discernir el sentido de la obra originaria. Es natural. Cada crítico justifica sus revoluciones en torno al texto primario en nombre de una fidelidad a ciertos principios restauradores que prometen purificar la obra del "detritus" metacrítico acumulado con el tiempo. Los intérpretes menos ortodoxos ni siquiera se las dan de guardianes de la integridad textual primigenia, sino que defienden a capa y espada la legitimidad de su propio método por encima de todos los demás. Ya lo dijo Northrop Frye: o se admite el principio del significado polisémico o se escoge un acercamiento crítico que pruebe, por pedante que parezca, que todos los demás son menos legítimos.<sup>2</sup>

Quiérase o no, siempre se irá acumulando "detritus" metacrítico mientras la crítica sea crítica, mientras la obra original tenga algo que decirnos y mientras no se de con la piedra filosofal de una sistematización científica del arte

1. Geoffrey Hartman, The Fate of Reading, University of Chicago Press, 1975, p. 11.

2. Northrop Frye, Anatomy of Criticism, ed. cit., p. 72.

de interpretar. Como este último objetivo es pura utopía será aconsejable justificar todo nuevo empeño crítico en nombre de la fecundidad de la obra original y a expensas del pluralismo interpretativo formado por el proceso metacrítico. A la fascinación producida por la obra original suele seguir cierta repulsión para con el bagaje de interpretaciones recibidas que empañan el encanto del primer encuentro con el texto. Lo lógico es buscar ante todo una relación precisa y exacta con el texto para luego poder trasladar lo más fielmente posible la originalidad e inmediatez del encuentro. Al candidato al doctorado se le ha repetido una y mil veces--y con toda razón--que se deje de metacrítica, que lea y relea el texto novelado antes de emprender el desfile de opiniones prestadas y de citas reencontradas. Pero ¿quién puede negar que hasta el estudio crítico más fascinado por la presencia viva del texto original transpira indignación procedente de los ecos metacríticos?

Al escribir estas líneas confesamos que a las repetidas lecturas que hicimos de Lord of the Flies siguieron ecos de indignación y de decepción producidas por las incontables interpretaciones que siguieron a su publicación. No, naturalmente, por parecernos esas interpretaciones incompetentes, inexactas o desfasadas. Todo lo contrario. Frank Kermode, John Peter, Peter Green, Samuel Hynes, Ian Gregor y Mark Kinkead-Weekes ofrecieron interpretaciones ejemplares que han guiado la crítica goldiana hasta nuestros días. La efervescencia crítica inicial que selló la recepción de cada una de las novelas ha llegado a producir unos efectos posteriores paradójicamente curiosos: abrió de tal modo el apetito por la obra

goldiana que logró saciarlo en menos de diez años formando un consensus general crítico que ha colocado la novelística de William Golding en la vitrina del alegorismo. Salvo rarísimas excepciones--Claire Rosenfield aplicó el triángulo freudiano a Lord of the Flies, M.A.K. Halliday ensayó modelos estilísticos firthianos en The Inheritors, Lee M. Whitehead inició un estudio fenomenológico de Pincher Martin y Hanna Segal realizó una lectura kleiniana de The Spire--los estudios sobre la novelística goldiana han sido entera y exclusivamente "temáticos". Y con razón. El New Criticism de los años cincuenta y sesenta se ha prestado a las maravillas para cosechar las fanegas de variaciones formales, de ironías y ambigüedades estructurales que han llenado el granero de la "visión" goldiana. Bastaría recoger un manojo de ensayos críticos y reparar en sus títulos.

Ciertamente, para una novelística tan decididamente metafísica y didáctica como la goldiana cualquier acercamiento crítico temático parece el más apropiado y por eso nos hemos servido en esta lectura de los mejores estudios que ha producido la crítica goldiana en este terreno. Difícil resulta ir más lejos, como lo acaba de comprobar recientemente Virginia Tiger en William Golding: The Dark Fields of Discovery. El mundo goldiano, su metafísica, su mensaje y su razón de ser han sido explorados a conciencia. Por este motivo, la preocupación fundamental de este trabajo se ha centrado en los vehículos comunicativos de ese mensaje, en la virtualidad transiativa (y transactiva) de la forma narrativa, en la presencia implícita del autor-emisor y, sobre todo, en la función y en la actividad del lector. Al fin y al cabo--nos hemos dicho

muchas veces--sí para el moralista "narratio probatio est" y si Golding ha endulzado sus lecciones alegóricas para hacerlas apetecibles, deberán contener sus narrativas al mismo tiempo signos de demostratividad dramática inequívocos y golpes de seducción. Aunque el edificio fabulado parezca un obstáculo para la comprensión del significado, es evidente que nadie escribe para no ser entendido o deleitado y, por lo tanto, será preciso revisar el por qué de la misma forma alegórica desde el punto de vista del lector.

Los estudios sobre el papel del lector en la obra literaria están de moda, como lo están los análisis semióticos o los ensayos sobre historia literaria e intertextualidad. El énfasis en el lector es comprensible si se tiene en cuenta la necesidad de respirar subjetividad que ha producido el formalismo y sólo es de lamentar que se establezca un nuevo culto de falacias afectivas. Al lector goldiano es difícil que se le tribute tal culto. La crítica goldiana se ha centrado de tal modo en la estructura narrativa, en la captura de un significado autónomo y autoindependiente, en su edificio metafórico y en la definición de distinciones genéricas que debemos considerar este trabajo como el primer intento tímido por entrar en la esfera del lector sin salirse de los cometidos previos. John Peter, en su célebre "The Fables of William Golding", estableció unas distinciones claras entre "fábula" y "ficción" que a la par que han canalizado numerosos estudios posteriores han tenido efectos obviamente restrictivos. Ian Gregor y Mark Kinkead-Weekes fueron más lejos y exploraron nuevas categorías genéricas, concretamente las de "mito" e "historia", como posibles horizontes ficcionales para toda la

novelística goldiana. En su afán por uniformar toda la obra bajo moldes y ciclos genéricos concluyeron que en las cinco primeras novelas se observa progresivamente una tendencia a desengranar el "mito" de la "fábula", convirtiéndose así toda la obra en un empeño mitomórfico que halla en The Spire su nueva versión mítica historizada.

Que las etiquetas genéricas facilitan perspectivas globales, no cabe duda. Pero como mostramos en nuestro trabajo, especialmente en Lord of the Flies, tales esquemas genéricos no son moldes preintencionales que objetivizan el texto y su verdadera eficacia consiste en proporcionar trayectos de lectura, márgenes de apertura en la opción de significados, cauces de participación en la sicomecánica narrativa, marcos de explicabilidad y de referencia que guían el juego polisemántico de nuestras expectativas e ilusiones. En este sentido no encontramos ninguna dificultad en explorar a fondo el hibridismo genérico de la novela y hacemos de las contradicciones y compatibilidades entre los distintos marcos de referencia (naturalista, de ciencia ficción, mítico, fantástico y alegórico) terreno abonado para el cultivo de la formación de ilusiones. Los títulos de las dos primeras partes del primer capítulo lo ponen de relieve: frente a la lógica irreversible de las acciones las redes ilógicas de lo imaginario. Aunque parezca que perdemos cierta coherencia estructural, que se fragmenta el carácter global de la narrativa y que nos desviamos del efecto sinóptico formal, las ganancias interpretativas son evidentes.

La aportación más decisiva en defensa de una interpretación subjetiva de la novelística goldiana la ofrecemos en

nuestra lectura iniciática de Lord of the Flies y en el análisis de The Inheritors, partiendo precisamente de un paradigma iniciatorio como principio estructural en el primer caso y de la ironía como estrategia retórica en el segundo. A donde nos interesa llegar es a la identidad del lector a través del carácter repetitivo del rito, de las operaciones del deseo puestas en acción por la narrativa, de la formación de gratificaciones fantásticas e incluso de la participación en el error. Nuestro objetivo no es psicoanalítico sino hermenéutico.

En Lord of the Flies destacamos la función de la narrativa como pantalla deformadora, como escenario en donde se dramatiza la estructura de nuestra fantasía, mientras que en The Inheritors equilibramos las operaciones cognitivas con una hermenéutica de fruición proporcionada por nuestra identificación con el carácter que ostenta el punto de vista, en este caso Lok. En ambos casos la exploración del objeto textual se convierte en cuestión que afecta al sujeto, en compromiso entre el mundo de la realidad representada y el mundo de nuestros deseos. Para ello echamos mano de recientes estudios psicoanalíticos y antropológicos que nos llevan bastante más lejos que las tímidas alusiones rituales apuntadas por los análisis de A. D. Fleck, Robert White, Robert Gordon, A. Rosengerg o las precisiones temáticas demarcadas por E. C. Bufkin en su estudio sobre The Inheritors.

Sin duda que para cualquier crítico que abogue por una interpretación subjetiva de la obra goldiana, el carácter monolítico del universo alegórico que sustenta cada novela se presenta como obstáculo insalvable. ¿Cómo hablar de ilusiones, de expectativas y gratificaciones fantásticas si de



buenas a primeras nos vemos aprisionados en un mundo autoindependiente de significados analógicos y de constelaciones simbólicas? Al menos esto es lo que se han preguntado numerosos críticos y lo que no han osado contestar competentemente. Pocas obras presentan un universo simbólico tan alucinante como el goldiano y pocas, por otro lado, se prestan tan fácilmente a construir castillos simbólicos en el aire. Existen buenos estudios sobre el simbolismo goldiano, especialmente sobre Lord of the Flies, Pincher Martin y The Spire, que han respondido fielmente a las premoniciones de los pioneros de la crítica goldiana, pero es de lamentar (tenemos entendido que Jack I. Biles va a emprender un estudio a fondo sobre este aspecto) que todos estos estudios hayan prescindido por completo de las bases psicoanalíticas y psicológicas que concurren en la formación del símbolo y que por ignorarlas hayan dejado de lado al lector prefiriendo erigir nuevos monumentos críticos a la repetición de paralelismos y analogías simbólicas. El universo alegórico de la obra goldiana es esencialmente cristiano (inundado de reverberaciones clásicas); pero ello no significa que el lector y el crítico hayan de coartar con alusiones bíblicas y neotestamentarias la emoción trágica producida por la elaboración fantástica del proceso dramático. Los tres ejemplos que ofrecemos en este trabajo--simbolismo iniciático en Lord of the Flies, simbolismo existencial en Pincher Martin, simbolismo pagano-cristiano en The Spire--presentan alternativas radicadas precisamente en las operaciones energéticas y en la actividad fantástica del lector. En Lord of the Flies accedemos a la estructura simbólica por vía de la educación del deseo, sincronizando el proceso de regeneración iniciáti-

ca (sublimación) con el de la oscilación metaforometonímica que ponen en escena las figuras y los símbolos. Tal oscilación es inseparable de la sustitución de significantes que se lleva a cabo en nuestra fantasía. Idéntico proceso seguimos en Pincher Martin, aunque en este caso la perspectiva de un "centro de conciencia" (foco de perspectivas) que presenta la novela facilita tal sustitución. Las permutaciones que experimenta el tratamiento del yo del lector (como objeto y como sujeto) se operan por transferencia y contratransferencia con respecto al sujeto mental fantástico (Pincher). En nuestra lectura, creemos, hemos logrado poner al descubierto la necesidad de construir una plataforma de atención flotante para poder salir y entrar del yo de Pincher. En The Spire, por el contrario, el carácter emblemático de la analogía medieval del "homo quadratus" nos sirve de plataforma hasta que nos adentramos a fondo en el cerebro de Jocelin y sondeamos, a través del mito de Balder el Bello, las verdaderas raíces inconscientes del mundo simbólico pagano que subyace en las motivaciones del protagonista. Hasta constatar la yuxtaposición de estos dos universos simbólicos, las dimensiones proyectivas de los emblemas y analogías iniciales van contrastando con las revelaciones trágicas de la naciente floración metafórica. En estas tres novelas hemos ido todo lo lejos que hemos podido--abundando a veces en pormenores extratextuales--pero conscientes de que la novelística goldiana necesita esta clase de exploraciones y de que la nuestra ha abierto nuevas perspectivas en este terreno. La exploración no ha partido, evidentemente, de descubrimientos enteramente originales (el mito de Balder el Bello, por ejemplo, y las premisas

existencialistas de Pincher Martin han sido ya puestas de relieve anteriormente), aunque sí podemos incluir en el capítulo de hallazgos personales la aplicación de la analogía vitrubiana en The Spire, el ajuste iniciático antropológico-sicoanalítico en Lord of the Flies y la lectura "fantástica" de Pincher Martin.

La crítica, naturalmente, no vive de conquistas personales, sino de revisiones constantes. Por eso titulamos este trabajo "relectura" y por eso nos hemos atrevido a sugerir nuevos interrogantes y a ofrecer nuevas justificaciones del por qué de Free Fall. A las opiniones controversiales y contradictorias sobre el logro (o fracaso) formal de esta novela añadimos nosotros algunos aspectos nuevos que nos parecen fundamentales: la evidencia de una voz narrativa autobiográfica, la asimilación de los dilemas morales a las opciones formales en la elección de cuadros episódicos, la lucha por la originalidad y una conciencia clara de la presencia implícita del lector-oyente. Todos estos puntos son complementarios y como tal los tratamos en nuestra revisión. Free Fall nos parece esencial para entender la novelística goldiana en cuanto proceso. Subrayamos, por ello, varias innovaciones que inciden directamente en el problema de la continuidad novelística y que parecen haber sido dejados de lado por los estudiosos de Golding. Tales innovaciones son: la interpelación del lector en las páginas inaugurales, la conciencia clara del proyecto narrativo y de las incoherencias de su diseño, los criterios de selectividad para cada uno de los cuadros episódicos y las diversas versiones de subjetividad que exhibe el contrato autobiográfico.

Sobre el futuro de la novelística goldiana no nos atrevemos a dar pronósticos ni nos parece apropiado hacerlo en este acercamiento predominantemente intrínseco. Es evidente, como afirmamos en nuestra lectura de The Pyramid, que la psicogénesis de la novelística goldiana no ha estado exenta de amenazantes desilusiones y de repeticiones obsesivas; pero, en general, el carácter restaurador que perfila la última novela deja también entrever nuevas posibilidades creadoras que todavía no han producido los frutos deseados. Estas paradojas restauradoras componen el objeto de nuestro último capítulo y dan razón del montaje formal tripartito de The Pyramid. El camino hacia la simplicidad del diseño narrativo es fácil si el autor cree tener ante sí lectores competentes que conocen los antecedentes de las novelas previas y a los que puede ocultar la problemática subyacente con cuatro pinceladas. Pero no siempre puede el crítico ir a la caza de implicaciones temáticas a través de elipsis formales y no siempre ha de ponerse de telón de fondo de una lectura la totalidad del proceso novelístico. No sabemos exactamente hacia dónde pretende ir The Pyramid con su diseño enigmático. Para algunos críticos esta novela ha supuesto un verdadero avance en el arte de novelar goldiano. Nosotros hemos desmontado el edificio geométrico y nos hemos encontrado con un Golding nostálgico y maduro al mismo tiempo.

Por nuestra parte nos damos por satisfechos con la nueva exploración del universo simbólico goldiano que hemos iniciado, con las distancias y premisas de "legibilidad" que en cada novela habían permanecido desatentidas y que nos hemos atrevido a precisar, con los horizontes de subjetividad que

transpira cada nueva variación formal y con los márgenes de participación que quedan al alcance de todo crítico-lector. Por ellos camina el pluralismo crítico y ellos justifican toda nueva tarea revisionista. Aunque seguirles no equivalga a autoevaluarse, a veces es imposible separar ambas funciones. El qué y el cómo de toda empresa interpretativa deben darse la mano constantemente.

## APENDICE

Dado que en nuestro estudio hemos sacrificado la unidad y coherencia de los argumentos a las necesidades analíticas, nos parece oportuno recomponer cada uno de los argumentos para recobrar el efecto estructurador que haya podido quedar diseminado y desarticulado.

### LORD OF THE FLIES- 1954

En el marco de una hipotética guerra atómica, un grupo de niños ingleses es evacuado a una isla tropical del Pacífico. Aparentemente el avión ha sido bombardeado y cae en la isla en llamas. Un grupo de unos cincuenta niños se abre camino por entre la maleza convocados por el sonido de una caracola marina encontrada por uno de ellos, hasta darse cuenta de que están solos en la isla y de que deben plantearse seriamente cómo cómo sobrevivir. Eligen un jefe, Ralph, y bajo su dirección se comprometen a levantar una fogata como señal de su presencia y a reunirse periódicamente al sonido de la caracola. Ralph y Piggy--gordito, asmático e inteligente--construyen cabañas, dejando para Jack y sus cantores la tarea de la caza de cerdos salvajes. Jack acepta con agrado su asignación, hace las paces con Ralph (antes había competido envidiosamente por el liderazgo) y promete ayudar a mantener el fuego.

Pero la armonía inicial dura poco y los deberes de proveer cobijo y fuego se hacen cada vez más difíciles y tediosos. La caza es la verdadera atracción. Pasa un barco a lo lejos y el fuego se encuentra apagado porque los cantores lo han descuidado. Nacen tensiones y disputas; Ralph y Piggy convocan reuniones para mantener ilusionados al grupo, pero el miedo ha hecho su aparición en los pequeños. Se habla de una "fierrecilla", de una "bestia" que habita en la isla, de animales marinos que perturban los sueños; y deciden explorar de nuevo la isla para dar con ellos. Mientras, crece la envidia entre Ralph y Jack, los niños juegan a cazar y de noche se emprenden nuevas incursiones en la parte rocosa de la isla hasta dar con algo que ellos creen ser la bestia imaginada. Al día siguiente se celebra una nueva y definitiva reunión; Ralph acusa a los cazadores de Jack y éste rompe definitivamente con el líder. Uno a uno los niños abandonan a Ralph y a Piggy o son capturados por los cazadores y son forzados a unirse a su "tribu". Se pintan la cara, viven bajo disciplina estricta en una fortaleza rocosa en el otro lado de la isla, cazan cerdos diariamente y dejan las cabezas de los animales como dones propiciatorios para la "bestia". Simon, muchacho epiléptico, excéntrico y visionario sugiere subir de nuevo a la montaña. Sube él mismo y ve el cadáver de un paracaidista colgando de los árboles. Al bajar a dar las noticias al resto de los niños es cazado

brutalmente en medio de una danza ritual que ha organizado Jack para hacer frente a la tormenta, a los miedos y a la oscuridad de la noche. Jack se hace cada vez más tiránico, roba las gafas de Piggy para encender su propia fogata y emprende nuevas capturas de niños. Al ir a recobrar sus gafas Piggy es matado por el lugarteniente de Jack, Roger, mientras Ralph queda sólo y huye de la fortaleza a esconderse en la foresta. Aguijoneados por Jack y por Roger, todos los niños se lanzan a la persecución de Ralph, prenden fuego a la isla y antes de que las llamas pongan fin a sus vidas, un crucero divisa el humo y llega a tiempo para rescatar el grupo.

#### THE INHERITORS - 1955

Un grupo neandertal--el único que ha sobrevivido a varias catástrofes naturales-- deja su cueva invernal costera y sube hasta las zonas altas de verano, junto a una gran cascada. La subida es costosa y hasta llegar a las moradas veraniegas deben cruzar un río pantanoso. Al llegar al río se encuentran con que ha desaparecido el madero que habían utilizado siempre para cruzarlo. El accidente es algo enteramente nuevo para la familia neandertal. Mal, el patriarca, cae el agua y enferma apenas logran acampar. Se huele el peligro en el aire, algo que Lok, el más joven, no puede localizar. El ruido del hielo que se desploma en la cascada hace presagiar el desastre. Al día siguiente (la historia comprende sólomente seis días) Ma, el más fuerte e inteligente del grupo, cae presa de los invasores al ir a buscar leña y alimento. Luego, en rápida sucesión, muere Mal y es enterrado religiosamente; Nil y la "anciana" son matados por el Homo Sapiens; y los dos niños, Liku y el bebé, son capturados. Lok y su compañera Fa logran escapar y deciden rescatar a los niños.

El rescate se inicia con ingenuas incursiones en el campamento del Homo Sapiens. Cruzan Fa y Lok milagrosamente el río, se adentran en la parte alta de la isla y se encaraman en los árboles. Las primeras impresiones del Homo Sapiens son vagas, pues no pueden contenerse ante la visión de Liku entre un grupo de extraños. Sus reacciones instintivas casi les cuesta la vida. Huyen de la isla y vuelven a su modrada. También el Homo Sapiens huye, temeroso del clan neandertal, a buscar un nuevo lugar en donde acampar. Lok y Fa buscan de nuevo un punto de observación en la copa de un árbol y ven de cerca al "otro", sus ritos y costumbres. Liku es sacrificada y dada a comer. Lok, sin embargo, no ve la escena de canibalismo. Es Fa quien la presencia horrorizada y a punto de intuir el alcance de lo que significa la presencia del "otro". Esa misma noche, mientras duerme todo el clan, Lok y Fa tratan de rescatar al bebé. Lamentablemente Lok persiste en buscar a Liku, pues su olor inunda la atmósfera, y pone en conmoción a todo el campamento.

La "nueva gente", aparentemente aterrada, decide marcharse tan pronto como amanezca. Preparan las canoas y se dirigen hacia los lagos de las montañas. Fa y Lok contemplan su

despedida, vuelven al campamento a probar la miel dejada por la tribu y se embriagan hasta ser "uno del nuevo clan". Sus intentos por rescatar al bebé se ponen en práctica ingeniosamente. Persiguen a los invasores, mueren algunos de éstos en las canoas, pero Fa cae herida en el río y es llevada por la corriente de bloques de hielo y de árboles gigantescos. Los busca desconsoladamente a Fa y encuentra tan sólo los restos de la muñeca(Oa) de Liku. Comprende entonces que Liku ha muerto, vuelve herido a su morada y se tiende arrebujado sobre la tumba de Mal esperando el fin de la catástrofe natural y humana.

#### PINCHER MARTIN 1956

Christopher ("Pincher") Martin, teniente de marina, escapa de su destructor recién torpedeado y realiza esfuerzos desesperados por sobrevivir, sólo, en una roca desnuda (Rockhall) en medio del Atlántico. Durante seis días lucha tenazmente contra los elementos físicos, tratando de reafirmar su identidad, mientras su memoria, el sueño, el delirio y las alucinaciones van gradualmente minando su consciencia. Su esfuerzo titánico por sobrevivir no tiene límites. Lucha contra el aire y el agua que queman su garganta, recuerda quién es, dónde está y qué debe hacer y flota sobre la superficie siguiendo las instrucciones de todo naufragio. En la roca se afirma como un lapa, levanta señales para ser visto por los barcos, se alimenta de almejas marinas, improvisa refugios rocosos, traza sus propios planes de subsistencia y hasta logra dar con su disco de identidad. Desafía a la enfermedad y a los recuerdos y delirios. En la locura final habla con una figura de marinero que lleva botas de mar y que parece estar dispuesto a pronunciar su sentencia de aniquilación. Al cabo de los seis días, un relámpago negro le destruye y el cadáver queda a merced de las olas. Al ser recogido se observa que todavía tiene las botas puestas, por lo que la experiencia del naufragio parece ponerse en entredicho (o al menos remite a otro tipo de realidad postmortem), pues Pincher arrojó sus botas en los instantes iniciales de su flotación.

#### FREE FALL - 1959

Sammy Mountjoy, narrador y protagonista de Free Fall, ostentador de varias personalidades y artista que expone en la Tate Gallery, emprende de un modo confidencial la búsqueda de la culpabilidad, del momento clave en su vida en el que perdió la libertad. La búsqueda empieza por la infancia, por el barrio sucio de Rotten Row, por su iniciación infantil al amparo de su lasciva "Ma" y de sus amigos traviesos. En el mundo de la infancia, sin embargo, no encuentra el narrador la respuesta. Su juventud ya es otra cosa. A sus diecinueve años Sammy se lanza a la conquista sexual de Beatriz, muchacha cándida, bella y apocada, hasta acabar en la explotación y el abandono total de la muchacha. Para entonces, nos dice el narrador, ya había perdido el poder de elegir libremente.



Para poder buscar el momento preciso, Sammy nos presenta luego sus experiencias en un campo de concentración nazi, durante la segunda guerra mundial, su reclusión en la prisión y el encuentro consigo mismo a través de una visión casi milagrosa que hace presentir su conversión. A la luz del nuevo conocimiento recibido en la prisión, el narrador nos revela varios cuadros retrospectivos que ayudan a dar con el interrogante de la búsqueda. El primero de ellos nos lleva al mundo de los miedos infantiles en la rectoría del padre Watts-Watt: el segundo a la adolescencia, a la confrontación de los mundos de la ciencia (Nick Shales) y del espíritu (Rowena Pringle) para mostrar claramente su irreconciliabilidad e ineficacia en el caso de Sammy. Por eso vemos de nuevo al narrador guiándonos por sus años juveniles, tomando la decisión irreversible de sacrificar todo lo que sea por la posesión de Beatriz. La respuesta parece encontrarse aquí. Dos cuadros más--las visitas de Sammy a Beatriz en el asilo y a sus dos antiguos profesores--completan la trayectoria de la búsqueda, en este caso para ganar en responsabilidad personal.

#### THE SPIRE- 1964

Jocelin, deán de una catedral medieval, tiene una visión divina que le mueve a glorificar a Dios levantando una aguja sobre la torre de la catedral, desafiando cualquier dificultad arquitectónica y oponiéndose al consejo del capítulo catedralicio, a la voz de la experiencia de Roger, maestro de obras, al guardián del templo, Pangall, y al sentir de toda la comunidad de fieles. El proyecto parece muy sencillo, como el diagrama oracional de la visión de Jocelin.

Pero surgen las complicaciones. Los cimientos de la catedral no son sólidos; de hecho todo el edificio descansa sobre un terreno pantanoso. Roger se niega a construir tan pronto como descubre que las columnas crujen porque no hay fundamentos y no quiere arriesgar la vida de los obreros. El templo, no obstante, se llena de polvo y comienza la construcción. Jocelin, el elegido, convence a Roger de que hay que proseguir, de que él también ha sido elegido para este nuevo apocalipsis de piedra. Aunque el coste aumente, a pesar de todos los pesares nadie podrá impedir el proyecto. Un ángel bueno conforta a Jocelin mientras otro malo atormenta su espina dorsal. El padre Anselmo se niega a supervisar el trabajo. Pangall se queja del tratamiento que le dan los obreros. Su casa es convertida en almacén de materiales. Los obreros se niegan a trabajar, se amotinan en la ciudad y en la catedral y matan a Pangall, enterrándole en el pozo cavado en el crucero. El coste humano aumenta. Roger cae en las redes de Goody, la mujer de Pangall, y Jocelin se aprovecha de esta oportunidad para retener al maestro de obras.

Pero el visionario deja los cimientos y sube a la torre. Allí ve el nido de Roger y de Goody, allí alienta a los constructores y controla su trabajo desde los andamios. La torre tiene algo satánico. Los obreros se niegan a subir a ella sin llevar ramitas de muérdago como talismán. Jocelin descui-

da enteramente sus funciones religiosas. Roger se entrega a la bebida. Goody muere al dar a luz ante la presencia de Jocelin. El vértigo de las alturas se deja sentir. Jocelin decide pasar el tiempo con los constructores; pero algunos se marchan. El miedo a las tormentas otoñales acelera la construcción. La aguja amenaza con caerse, los pilares crujen bajo el peso de los octágonos y las sogas aparecen embrujadas. Desde lo alto de la torre Jocelin ve cómo todos los obreros han desaparecido para acudir a los fuegos veraniegos paganos. Al bajar de la torre una ramita de muérdago le trae a la memoria las muertes de Pangall y Goody y se cree embrujado.

La empresa se ha convertido en una carrera contra el diablo. Llega el santo clavo desde Roma y con él el Visitador para investigar las quejas contra Jocelin. Este es acusado de profanar el templo, de descuidar los servicios litúrgicos y es depuesto de su cargo. Pero todavía tiene fuerzas para fijar el clavo en la cima de la aguja en medio de un vértigo incontrolable. Inesperadamente su tía Alison viene a visitarle y a pedirle se enterrada en la catedral; mas la visita acaba en un enfrentamiento que da con Jocelin en la cama: Jocelin no ha sido elegido por Dios, sino por su tía y por el rey, su amante. A este descubrimiento siguen otros dos: el padre Anselmo le dice que nunca aprendió a rezar, que sus hermanos en Cristo le desprecian y el "hombre de fe", el escultor ciego, le hace ver cómo las columnas de la catedral están huecas. El edificio del cuerpo se desploma.

Una tras otra, todas las motivaciones profundas del proyecto de Jocelin salen a flote. Su visión ha sido pura ilusión. La aguja, no obstante, sigue en pie, aunque Jocelin no se explica cómo. Atormentado por las visiones de las muertes de Goody y Pangall, Jocelin espera la hora de la muerte. Un día se levanta de la cama y va a ver a Roger a pedirle perdón, pero sólo encuentra rencor y es vilipendiado por el polulacho. A la vuelta de la casa de Roger, el visionario tiene nuevas visiones indescifrables que ayudarán al moribundo a añorar las verdaderas visiones celestiales. Pero nada más. Su fondo es pagano y en su agonía permanece suspendido entre el cielo y la tierra, como la aguja de la catedral.

#### THE PYRAMID- 1967

Tres historias separadas componen las caras de la pirámide de la vida de Oliver, el protagonista de The Pyramid. En la primera Oliver lleva a cabo su rito de iniciación sexual con Evie Babbacombe. Mientras el adolescente--hijo del farmacéutico--tiene que enfrentarse con Robert Ewans, el hijo del médico, para acceder al cuerpo de Evie, ésta planea astutamente los encuentros para poner a Oliver en evidencia ante su padre y ante la sociedad del pequeño pueblo de Stilbourne. Oliver jamás logrará entender al "fenómeno local" y cuando vuelve de Oxford es acusado por Evie de haberla violado, acusación injusta pero que dejará al adolescente a las puertas de un verdadero conocimiento de la complejidad femenina de la muchacha.

La segunda historia relata la vuelta de Oliver a Stilbourne al final de su primer semestre en Oxford y su participación en la puesta en escena de The King of Hearts, obra presentada por la Sociedad de la Opera local y dirigida por el extraño Evelyn De Tracy. El encuentro de Oliver con el director en la taberna The Crown compone un nuevo encuentro enigmático, pues subraya el dilema relacional que es incapaz de resolver Oliver. Para él las personas son puros objetos. La discordancia es total, como el fracaso en la obra representada y como las relaciones sociales de Stilbourne.

La tercera parte recoge la vuelta a Stilbourne del adulto Oliver. Vuelve a recoger a su madre y no lo logra. Lo que sí logra es desentrañar el enigma de sus relaciones con la profesora de su infancia, Miss Dawlish. "Bounce", o Miss Dawlish es el prototipo de una solterona fracasada y perturbada mentalmente. Su explotación a manos del mecánico Henry Williams es la comidilla del pueblo. A través de sus excentricidades se pone a prueba la capacidad de "ver a través de las apariencias" por parte de Oliver. La discordancia ha sido también total. Ni amor, ni música, sino dinero y ciencia. Estas alternativas, que el adulto Oliver repasa retrospectivamente, forman las aristas de una pirámide que concluye con la irónica inscripción "Heaven is music" en la tumba de la profesora. Lo que Oliver no pudo descubrir con Evie o con De Tracy puede haberlo hallado en el interrogante que es Miss Dawlish.

27

B I B L I O G R A F I A

## VII. - BIBLIOGRAFIA

## I. OBRAS DE WILLIAM GOLDING

1. Poemas

Poems. London and Toronto, Macmillan, 1934; New York, 1935.

2. Novelas

Lord of the Flies. London, Faber, 1954; New York, Coward-McCann, 1955. En nuestro estudio utilizamos la edición escolar de 1962 con introducción y notas de Ian Gregor y Mark Kinhead-Weekes.

The Inheritors. London, Faber, 1955; New York, Harcourt, Brace and World, 1962.

Pincher Martin. London, Faber, 1956; New York, Harcourt, Brace and World, 1957 bajo el título de The Two Deaths of Christopher Martin.

Free Fall. London, Faber, 1959; New York, Harcourt, Brace and World, 1960.

The Spire. London, Faber, 1964; New York, Harcourt, Brace and World, 1964.

The Pyramid. London, Faber, 1967; New York, Harcourt, 1967.

3. Drama

The Brass Butterfly. London, Faber, 1958. Obra en tres actos publicada en Estados Unidos por New American Library (New York), 1962.

4. Ficción corta

"Envoy Extraordinary" en Sometimes, Never- -Three Tales of Imagination. Obra publicada en colaboración con John Wyndham y Mervyn Peake. London, Eyre and Spottiswoode, 1956; New York, Ballantine, 1956.

"The Anglo-Saxon." Queen, 22 de Diciembre 1959, pp. 27-30.

"Miss Pulkinhorn", historia corta publicada en Encounter, Agosto 1960, pp. 27-32.

"Inside A Pyramid." Esquire, Diciembre 1966. Parte tercera de The Pyramid.

"On the escarpment" (parte I de The Pyramid), en Kenyon Review, Junio 1967.

The Scorpion God. New York, Harcourt, Brace and Jovanovich, 1971. Incluye "Envoy Extraordinary", ya aparecido en 1956 (Sometimes, Never), "Clonk Clonk" y "The Scorpion God".

##### 5. Ensayos y artículos

Varios de los ensayos, artículos y recensiones que citamos a continuación fueron compilados y reeditados en The Hot Gates and other occasional pieces, London, Faber, 1965 (New York: Harcourt, 1966). Nosotros los señalamos con las iniciales THG entre paréntesis.

"The Writer in His Age." London Magazine, Mayo 1957, pp.45-46.

"Children's Books: Senior Bookshelf." Recensión de veinte libros extraños. Listener, 5 de Diciembre 1957, p. 953.

"Fincher Martin." Radio Times, 21 de Marzo 1958, p.8.

"The Ladder and the Tree." The Listener, 24 de Marzo 1960, pp. 531-533. (THG)

"Billy the Kid." Spectator, 25 de Noviembre 1960, pp.808, 811. (THG)

"On the Crest of the Wave." Times Literary Supplement, 17 de Junio 1960, p.387. (THG)

"In Retreat." Spectator, 25 de Marzo de 1960, pp. 448-449.

"Raider." Spectator, 20 de Mayo 1960, p. 741.

"Islands." Spectator, 10 de Junio 1960, pp. 844-846. (THG)

"Headmasters." Spectator, 12 de Agosto 1960, pp. 252-253. (THG)

"In My Ark." Spectator, 16 de Septiembre 1960, p. 409. (THG)

"Man of God." Spectator, 7 de Octubre 1960, p.530.

"Prospect of Eton." Spectator, 25 de Noviembre 1960, pp.856-857.

"Thin Partitions." Spectator, 13 de Enero 1961, p.49.

"The Rise of Love." Spectator, 10 de Febrero 1961, p. 194.

"Androids All." Spectator, 24 de Febrero 1961, pp. 263-264.

"All or Nothing." Spectator, 24 de Marzo 1961, p.410.

"Before the Beginning." Spectator, 26 de Mayo 1961, p.786.

"Astronaut by Gaslight." Spectator, 9 de Junio 1961, pp. 841-842. (THG)

- "Tolstoy's Mountain." Spectator, 8 de Septiembre 1961, pp. 325-326. (THG)
- "Surge and Thunder." Spectator, 14 de Septiembre 1962, p.370.
- "A Touch of Insomnia." Spectator, 27 de Octubre 1961, pp. 569, 571. (THG)
- "The Glass Door." Spectator, 24 de Noviembre 1961, pp. 732-733. (THG)
- "Body and Soul." Spectator, 19 de Enero 1962, pp. 65-66. (THG)
- "Gradus ad Parnasum." Spectator, 7 de Septiembre 1962, pp. 327, 329. (THG)
- "Thinking as a Hobby." Holiday, Agosto 1961, pp. 8, 10-13.
- "The English Channel." Holiday, Noviembre 1961, pp. 32-36, 38, 40-41. (THG)
- "Through the Dutch Waterways." Holiday, Enero 1962, pp. 58-59, 91-96, 100.
- "Shakespeare's Birthplace." Holiday, Mayo 1962, pp. 82-83, 151-153. (THG)
- "Thermopylae--A Walk Through History." Holiday, Septiembre 1962, pp. 50-51. (THG)
- "Digging for Pictures." Holiday, Marzo 1963, pp. 86-87, 189-190. (THG)
- "Exile, Poverty, Homecoming: the Haunting Themes of Irish Poetry." Holiday, Abril 1963, pp. 10, 16-19.
- "Advice to a Nervous Visitor." Holiday, Julio 1963, pp. 42-43, 93-97, 125-126.
- "A Distinguished Author Ruefully Reviews Some Crosses--Grand and Little--That He Bears." Holiday, Diciembre 1963, pp. 12, 16-19, 21. (THG)
- "Copernicus: A Universe Revealed." Holiday, Enero 1964, pp. 56, 58, 60-61, 150, 152. (THG)
- "The Best of Luck." Holiday, Mayo 1964, pp. 12, 14-17.
- "An Affection for Cathedrals." Holiday, Diciembre 1965, pp. 35-39, 41-42.
- "Egypt and I." Holiday, Abril 1966, pp. 32, 36, 38, 40, 42-44. (THG)
- "The Condition of the Novel." New Left Review, Enero-Febrero 1965, pp. 34-35. Contribución personal en el Congreso de Leningrado, 1963, aparecida en L'Europa Letteraria en ese mismo año.

"Delphi: The Oracle Revealed." Holiday, Agosto 1967, pp. 60-61, 87-88, 90.

"The Vinland Quest." Guardian, 15 de Junio 1967, p. 11.

A estos ensayos y recensiones pueden añadirse otras más recientes publicadas periódicamente en el Manchester Guardian Weekly.

## II. CRITICA

### 1. Estudios especializados sobre la obra goldiana.

BABB, HOWARD S. The Novels of William Golding. Columbus, Ohio State University Press, 1970.

BAKER, JAMES R. William Golding: A Critical Study. New York, Saint Martin's Press, 1965.

BILES, JACK I. Talk: Conversations with William Golding. New York, Harcourt, 1970.

DICK, BERNARD F. William Golding. Twayne's English Authors Series, No. 57. New York, Twayne, 1967.

ELMER, PAUL. William Golding. A Critical Essay. Contemporary Writers in Christian Perspective. Editado por Roderick Jellema. Grand Rapids, Eardmans, 1967.

HODSON, LEIGHTON. William Golding. Writers and Critics. Edinburgh, Oliver and Boyd, 1969. New York, Capricorn Books, 1971.

HYNES, SAMUEL. William Golding. Columbia Essays on Modern Writers, No. 2. New York, Columbia University Press, 1964.

KINKEAD-WEEKES, MARK y GREGOR, IAN. William Golding. A Critical Study. London, Faber, 1967; New York, Harcourt, 1968.

MOODY, PHILIPPA. A Critical Commentary on William Golding: Lord of the Flies. Critical Commentaries for Australian Schools. North Adelaide, Australian Letters Publications, 1964; London, Macmillan, 1966.

NELSON, WILLIAM, ed. William Golding's "Lord of the Flies": A Source Book. New York, Odyssey Press, 1963. Varios de los artículos que citaremos a continuación aparecen agrupados en esta colección y los destacamos con las iniciales NSB.



- OLDSEY, BERNARD S. Y WEINTRAUB, STANLEY. The Art of William Golding. New York, Harcourt, Brace and World, 1965.  
Bloomington, Indiana University Press, 1968.
- PEMBERTON, CLIVE. William Golding. Writers and Their Work, No. 210. London, Longmans, 1969.
- TALON, HENRI-A. "Le Mal dans l'Oeuvre de William Golding." Archives des lettres modernes, VI, No. 73, 1966.
- TIGER, VIRGINIA. William Golding: The Dark Fields of Discovery. London, Calder and Boyars, 1974.
2. Obras generales con capítulos dedicados a William Golding.
- ANONIMO. "Fiction of 1967: (e) William Golding: The Pyramid," en Essays and Reviews from The Times Literary Supplement, ed. por Times Newspaper Ltd. London, Oxford University Press, 1968.
- \_\_\_\_\_. "Novels of 1964: (a) William Golding, The Spire," en T.L.S.: Essays and Reviews from The Times Literary Supplement, ed. por Times Newspaper Ltd. London, Oxford University Press, 1965.
- ALLEN, WALTER. Tradition and Dream y The Modern Novel in Britain and the United States. London, Phoenix House, 1964; New York, Dutton, 1964.
- ALLSOP, KENNETH. The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fifties. New York, British Book Center, 1958.
- AMIS, KINGSLEY. New Maps of Hell. London, Gollancz, 1961.
- AXTHELM, PETER M. The Modern Confessional Novel. New Haven, Yale University Press, 1967.
- BAKER, JAMES R., Y ARTHUR P. ZIEGLER, Jr., eds. William Golding's Lord of the Flies. Casebook Edition. New York, Putnam's, 1964. Algunos de los artículos que incluimos en esta bibliografía aparecen agrupados en esta colección y nos referiremos a ellos con las iniciales CBE.
- BURGESS, ANTHONY. The Novel Now: A Guide to Contemporary Fiction. New York, Norton, 1967.
- CLARK, GEORGE. "An Illiberal Education: William Golding's Pedagogy," en Seven Contemporary Authors: Essays on Cozzens, Miller, West, Golding, Heller, Albee and Powers. Editado por Thomas B. Whitbread. Austin, University of Texas Press, 1966.
- COOK, ALBERT. Prisms: Studies in Modern Literature. Bloomington, Indiana University Press, 1967.

- COX, C.B. The Free Spirit. London, Oxford University Press, 1963.
- EPSTEIN, E. L. "Notes on Lord of the Flies", en William Golding, Lord of the Flies, Capricorn Books Edition. New York, Putnam's, 1959. (CBE)
- FIEDLER, LESLIE. "Against the Cult of the Child", en Salinger: A Critical and Personal Portrait, ed. por Henry Anatole Grunwald. New York, Harper, 1962.
- FORSTER, E. M. "Introduction" to William Golding, Lord of the Flies. New York, Coward-McCann, 1962.(CBE)
- GINDIN, JAMES. Postwar British Fiction: New Accents and Attitudes. Berkeley, University of California Press, 1962.(NSB)
- GREEN, PETER. "The World of William Golding," en Essays by Divers Hands, vol. 32. Transactions and Proceedings of the Royal Society of Literature, ed. por Joanna Richardson. London, Oxford University Press, 1963.(NSB)
- HALL, JAMES. The Lunatic Giant in the Drawing Room. Bloomington, Indiana University Press, 1968.
- HILLEGAS, MARK R. The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-utopians. New York, Oxford University Press, 1967.
- HYMAN, STANLEY EDGAR. Standards: A Chronicle of Books for Our Time. New York, Horizon Press, 1966.
- JOSIPOVICI, GABRIEL. The World and the Book: A Study of Modern Fiction. London, Macmillan, 1971.
- KARL, FREDERICK R. A Reader's Guide to the Contemporary English Novel. London, Thames and Hudson, 1963.
- KERMODE, FRANK. Continuities. London, Routledge, 1968.
- \_\_\_\_\_. Puzzles and Epiphanies. London, Routledge, 1962. (NSB) (CBE)
- \_\_\_\_\_. "William Golding," en On Contemporary Literature, ed. por Richard Kostelanetz. New York, Avon Books, 1964.
- LEWIS, C. S., BRIAN W. ALDIS, Y KINGSLEY AMIS. "Unreal Estates," en Spectrum IV: A Science Fiction Anthology, ed. por Kingsley Amis y Robert Conquest. New York, Harcourt, 1965.
- LODGE, DAVID. Language of Fiction. London, Routledge, 1966.
- MACNEICE, LOUIS. Varieties of Parable. Cambridge, Cambridge University Press, 1965.

- MALIN, IRVING. "The Elements of William Golding", en Contemporary British Novelists, ed. por Charles Shapiro. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1965.
- MARCUS, STEVEN. "The Novel Again," en The Novel: Modern Essays in Criticism, ed. por Robert Murray Davis. Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1969.
- PRITCHETT, V. S. The Living Novel and Later Appreciations. New York, Random House, 1964.
- RABAN, JONATHAN. The Technique of Modern Fiction: Essays in Practical Criticism. London, Edward Arnold, 1968.
- RABINOVITZ, RUBIN. The Reaction Against Experiment in the English Novel, 1950-1960. New York, Columbia University Press, 1967.
- SCHOLES, ROBERT. Elements of Fiction. New York, Oxford University Press, 1968.
- SPENDER, STEPHEN, ed. The Writer's Dilemma. London, Oxford University Press, 1961.
- STEINER, GEORGE. Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman. New York, Atheneum, 1967.
- TEMPLE, RUTH Z., Y MARTIN TUCKER. EDS. A Library of Literary Criticism: Modern British Literature, vol. I. New York, Ungar, 1966.
- TIGER, LIONEL. Men in Groups. London, Nelson, 1969; New York, Random House, 1969.
- WEST, PAUL. The Modern Novel. London, Hutchinson, 1963.

### 3. Artículos sobre Golding, entrevistas y notas.

Como en los dos apartados anteriores consignamos sólomente aquellos artículos que hemos consultado y que nos parecen más significativos para nuestro propósito.

- ADRIAENS, MARK. "Style in W. Golding's The Inheritors." English Studies, 51, Febrero 1970, pp. 16-30.
- ALDRIDGE, JOHN W. "William Golding", New York Times Book Review, 10 de Diciembre 1961.
- ALLEN, WALTER. "Recent Trends in the English Novel." English, 18, Primavera 1969, p.2-5.
- \_\_\_\_\_. "New Novels." New Statesman, 25 de Septiembre 1954.
- AMIS, KINGSLEY. "A Man on Rockhall." Spectator, 9 de Noviembre 1956.

- BABB, HOWARD S. "Four Passages from William Golding's Fiction." Minnesota Review, 5, Enero-Abril, 1965, pp. 50-58.
- \_\_\_\_\_. "On the Ending of Pincher Martin." Essays in Criticism, XIV, Enero 1964, pp. 106-108.
- BAKER, JAMES R. "The Decline of Lord of the Flies." South Atlantic Quarterly, LXIX, Otoño 1970, pp. 446-460.
- \_\_\_\_\_. "Golding's Progress." Novel, VII, 1973, pp. 62-70.
- BILES, JACK I. "An Interview in London with Angus Wilson." Studies in the Novel, II, Primavera 1970, pp. 76-87.
- \_\_\_\_\_. "Piggy: Apologia Pro Vita Sua." Studies in the Literary Imagination, I, Octubre 1968, pp. 83-109.
- \_\_\_\_\_. y CARL R. KROPP. "The Cleft Rock of Conversion: Robinson Crusoe and Pincher Martin." Studies in the Literary Imagination, II, Octubre 1969, pp. 17-43.
- \_\_\_\_\_. "A William Golding Checklist." Twentieth Century Literature, XVII, 1971, pp. 107-121.
- BIRD, STEPHEN B. "Natural Science and the Modern Novel." English Record, Febrero 1966, pp. 2-6.
- BLAKE, IAN. "Pincher Martin: William Golding and 'Tafrail.'" Notes and Queries, Agosto 1962, pp. 309-310.
- BOWEN, JOHN. "One Man's Meat, The Idea of Individual Responsibility." Times Literary Supplement, 7 de Agosto 1959, pp. 12-13. (NSB)
- \_\_\_\_\_. "Bending Over Backwards." Times Literary Supplement, 23 de Octubre 1959. (NSB)
- BOYLE, TED E. "The Denial of the Spirit: An Explication of William Golding's Free Fall." Wascana Review, I, 1966, pp. 3-10.
- BRAYBROOKE, NEVILLE. "Two William Golding Novels: Two Aspects of His Work." Queen's Quarterly, LXXVI, Primavera 1969, pp. 92-100.
- BROES, ARTHUR T. "The Two Worlds of William Golding." Lectures on Modern Novelists, Carnegie Series in English, No. 7, 1963, pp. 1-14.
- BUFKIN, E. C. "The Ironic Art of William Golding's The Inheritors." Texas Studies in Literature and Language, IX, Invierno 1968, pp. 567-578.
- \_\_\_\_\_. "Lord of the Flies: An Analysis." Georgia Review, XIX, Primavera 1965, pp. 40-57.
- \_\_\_\_\_. "Pincher Martin: William Golding's Morality Play." Studies in the Literary Imagination, II, Octubre 1969, pp. 5-16.

- CAPEY, A. C. "Will and Idea in Lord of the Flies", The Use of English, XXIV, No.2, Invierno 1972.
- CIXOUS-BERGER, HÉLÈNE. "L'allegorie du mal dans l'oeuvre de William Golding". Critique, XXII, 1966, pp. 309-320.
- \_\_\_\_\_. "Mode allégorique et symbolisme ironique." Les Langues Modernes, Septiembre 1966, pp. 40-53.
- COHN, ALAN M. "The Berengaria Allusion in Lord of the Flies." Notes and Queries, Noviembre 1966, pp. 419-420.
- COLBY, VINETA. "William Golding." Wilson Library Bulletin, Febrero 1963, p. 505. (NSB)
- CORKE, HILARY. "The Maggot and the Chinaman." Encounter, Febrero 1957, pp. 79-81.
- COX, C. B. "Lord of the Flies." Critical Quarterly, II, Verano 1960, pp. 112-117. (NSB)
- CRANE, JOHN K. "Crossing the Bar Twice: Post Mortem Consiousness in Bierce, Hemingway and Golding." Studies in Short Fiction, VI, 1969, pp. 361-376.
- \_\_\_\_\_. "Golding and Bergson: The Free Fall of Free Will." Bulletin of the Rocky Mountain Modern Language Association, XXVI, 1974, pp. 136-141.
- CROMPTON, D. W. "The Spire." Critical Quarterly, IX, Primavera 1967, pp. 63-79.
- CURTIS, JEAN-LOUIS. "L'Anti-Robinson." Nouvelle Revue Francaise, XIII, Septiembre 1965, pp. 507-512.
- DAVIES, CECIL W. "The Novels Foreshadowed: Some Recurring Themes in Early Poems by William Golding." English, XVII, Otoño 1968, 86-89.
- DAVIS, DOUGLAS M. "A Conversation with William Golding." New Republic, 4 de Mayo 1963, pp. 28-30.
- \_\_\_\_\_. "Golding, the Optimist, Belies His Somber Pictures and Fiction." National Observer, 17 de Septiembre 1962, p. 17.
- DAVIS, W. EUGEN. "Mr. Golding's Optical Delusion." English Language Notes, III, Diciembre, 1965, pp. 125-126.
- DIAZ-PLAJA, FERNANDO. "Naufragos en dos islas." Insula, XX, 1965, 6.
- DELBAERE GARANT, JEANE. "From the Cellar to the Rock: A Recurrent Pattern in William Golding's novels." Modern Fiction Studies, XVII, Invierno 1971-1972, pp. 501-512.

- \_\_\_\_\_. "The Evil Plant in William Golding's The Spire." Revue des langues vivantes, XXXV, No. 6, 1969, pp. 623-631.
- \_\_\_\_\_. "William Golding's Pincher Martin." English Studies, LI, 1970, pp. 538-544.
- DICK, BERNARD F. "Lord of the Flies and the Bacchae." Classical World, Enero 1964, pp. 145-146.
- \_\_\_\_\_. "The Novelist Is a Displaced Person: An Interview with William Golding." College English, Marzo 1965, 480-482.
- \_\_\_\_\_. "The Pyramid: Mr Golding's 'New' Novel." Studies in the Literary Imagination, II, Octubre 1969, pp. 83-95.
- \_\_\_\_\_. y RAYMOND J. PORTER. "Jocelin and Oedipus." Cithara, VI, Noviembre 1966, pp. 43-48.
- DIERICKX, J. "Le Thème de la chute dans les romans de W. Golding." Etudes Anglaises, XVI, Julio-Septiembre 1963, pp. 230-242.
- DREW, PHILIP. "Man on a Cold Wet Rock." Cambridge Review, 4 de Mayo 1957, pp. 538-539.
- \_\_\_\_\_. "Second Reading." Cambridge Review, 27 de Octubre 1956, pp. 79, 81, 83-84. (NSB)
- DUNCAN, KIRBY L. "William Golding and Vardis Fisher: A Study of Parallels and Extensions." College English, Diciembre 1965, pp. 232-235.
- EGAN, JOHN M. "Golding's View of Man." America, 26 de Enero 1963, pp. 140-141. (NSB)
- FLECK, A. D. "The Golden Bough: Aspects of Myth and Ritual in Lord of the Flies", en On the Novel, ed. por B. S. Benediktz, London, J. M. Dent and Sons Ltd., 1971.
- FREEDMAN, RALPH. "The New Realism: The Fancy of William Golding." Perspective, X, Verano-Otoño 1958, pp. 118-128. (NSB)
- FREEHOF, SOLOMON B. "Nostalgia for the Middle Ages: William Golding's The Spire." Carnegie Magazine, XXXIX, Enero 1965, pp. 13-16.
- FULLER, EDMUND. "Behind the Vogue, a Rigorous Understanding." Herald Tribune Book Week, 4 de Noviembre 1962, p. 3. (NSB)
- FURBANK, P. N. "Golding's Spire." Encounter, Mayo 1964, pp. 59-61.
- GALLAGHER, MICHAEL P. "The Human Image in William Golding." Studies, LIV, Verano-Otoño 1965, pp. 197-216.

- GASKIN, J. C. A. "Beelzebub." Hibbert Journal, LXVI, Invierno 1967-1968, pp. 58-61.
- GINDIN, JAMES. "The Fabel Begins to Break Down." Wisconsin Studies in Contemporary Literature, VIII, Invierno 1967, pp. 1-18.
- \_\_\_\_\_. "Gimmick and Metaphor in the Novels of William Golding." Modern Fiction Studies, VI, Verano 1960, pp. 145-152. (NSB)
- GOLDBERG, GERALD JAY. "The Search for the Artist in Some Recent British Fiction." South Atlantic Quarterly, LXII, Verano 1963, pp. 387-401.
- GORDON, ROBERT C. "Classical Themes in Lord of the Flies." Modern Fiction Studies, XI, Invierno 1965-1966, pp. 424-427.
- GRANDE, LUKE M. "The Appeal of Golding." Commonweal, 25 de Enero 1963, pp. 457-459. (NSB)
- GREEN, MARTIN. "Distaste for the Contemporary." Nation, 21 de Mayo 1960, pp. 451-454. (NSB)
- GREEN, PETER. "The World of William Golding." A Review of English Literature, I, Abril 1960, pp. 62-72. (NSB)
- GREGOR, IAN, y MARK KINKEAD-WEEKES. "The Strange Case of Mr. Golding and His Critics." Twentieth Century, Febrero 1960, pp. 115-125. (NSB)
- HALLIDAY, M. A. K. "Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of William Golding's The Inheritors," en Literary Style: A Symposium, ed. por Seymour Chatman, London, Oxford University Press, 1971.
- HARRIS, WENDELL V. "Golding's Free Fall." Explicator, Mayo 1965, Item 76.
- HARVEY, W. J. "The Reviewing of Contemporary Fiction." Essays in Criticism, VIII, Abril 1958, pp. 182-187.
- HENRY, AVRIL. "William Golding: The Pyramid." Southern Review: An Australian Journal of Literary Studies, III, 1968, pp. 5-31.
- HOLLAHAM, EUGENE. "Running in Circles: A Major Motif in Lord of the Flies." Studies in the Novel, II, No.1, Septiembre 1970, pp. 22-30.
- HOLLINGER, ALEXANDRU. "Choice and Responsibility in William Golding's Novels: Lord of the Flies, Pincher Martin, Free Fall." Analele Universității București, Limbă germană, XX, pp. 159-163.
- HURT, JAMES R. "Grendel's Point of View: Beowulf and William Golding." Modern Fiction Studies, XIII, Verano 1967, pp. 264-265.

- HYNES, SAMUEL. "Novels of a Religious Man." Commonweal, XVIII, Marzo 1960, pp. 673-675. (NSB)
- JOHNSTON, ARNOLD. "Innovation and Rediscovery in Golding's The Pyramid." Critique, XIV, 2, 1972.
- KEARNS, FRANCIS E. "Salinger and Golding: Conflict on the Campus." America, 26 de Enero 1963, pp. 136-139. (NSB)
- \_\_\_\_\_, y LUKE M. GRANDE. "An Exchange of Views." Commonweal, 22 de Febrero 1963, pp. 569-571.
- KERMODE, FRANK. "Coral Islands." Spectator, 22 de Agosto 1958, p. 257.
- \_\_\_\_\_. "The Meaning of It All." Books and Bookmen, Octubre 1959, pp. 9-10. (CBE)
- \_\_\_\_\_. Contribution to "The New Novelists: an enquiry." London Magazine, Noviembre 1958, pp. 21-25.
- \_\_\_\_\_. "The Novels of William Golding." International Literary Annual, III, 1961, pp. 11-29. (NSB) (CBE)
- KORT, WESLEY. "The Groundless Glory of Golding's Spire." Renascence, XX, Invierno 1968, pp. 75-78.
- LACHANCE, PAUL R. "Pincher Martin: The Essential Dilemma of Modern Man." Cithara, VIII, Mayo 1969, pp. 55-60.
- LEVITT, LEON. "Trust the Tale: A Second Reading of Lord of the Flies." English Journal, Abril 1969, pp. 521-522, 533.
- LODGE, DAVID. "William Golding." Spectator, 10 de Abril, 1964.
- \_\_\_\_\_. "Le roman contemporain en Angleterre." La Table Ronde. Diciembre 1962, pp. 80-92.
- McLURE, MILLAR. "Allegories of Innocence." Dalhousie Review, XL, Verano 1960, pp. 145-156.
- \_\_\_\_\_. "William Golding's Survivor Stories." Tamarack Review, IV, Verano 1957, pp. 60-67.
- MacSHANE, FRANK. "The Novels of William Golding." Dalhousie Review, XLII, Verano 1962, pp. 171-183.
- MARCUS, STEVEN. "The Novel Again." Partisan Review, XXIX, Primavera 1962, pp. 171-195.
- MICHEL-MICHOT, PAULETTE. "The Myth of Innocence." Revue des Langues Vivantes, XXVIII, 1962, pp. 510-520.
- MITCHELL, CHARLES. "The Lord of the Flies and the Escape from Freedom." Arizona Quarterly, XXII, Primavera 1966, pp. 27-40.



- MITCHELL, JULIET. "Concepts and Techniques in William Golding." New Left Review, No. 15, Mayo-Junio 1962, pp. 63-71.
- MOODY, PHILIPPA. "In the Lavatory of the Atheneum--Post-War English Novels." Melbourne Critical Review, VI, 1963, pp. 83-92.
- MORGAN, EDWIN. "Pincher Martin and The Coral Island." Notes and Queries, Abril 1960, p. 150.
- MUZINA, MATEJ. "William Golding, Novels of Extreme Situations". Studia Romanica et Anglica, Nos. 27-28, Julio-Diciembre 1969, pp. 43-66.
- \_\_\_\_\_. "William Golding, the World of Perception and the World of Cognition." Studia Romanica et Anglica, Nos. 27-28, Julio-Diciembre 1969, pp. 107-127.
- NIEMEYER, CARL. "The Coral Island Revisited." College English, Enero, 1961, pp. 241-245. (NSB) (CBE)
- O'HARA, J. D. "Mute Choirboys and Angelic Pigs: The Fable in Lord of the Flies." Texas Studies in Literature and Language, VII, Invierno 1966, pp. 411-420.
- OLDSEY, BERNARD S. y STANLEY WEINTRAUB. "Lord of the Flies: Beelzebub Revisited". College English, Noviembre 1963, pp. 90-99.
- PEARSON, ANTHONY. "H. G. Wells and Pincher Martin." Notes and Queries, Julio 1965, pp. 275-276.
- PETER, JOHN. "The Fables of William Golding." Kenyon Review, XIX, Otoño 1957, pp. 577-92. (NSB) (CBE)
- PEREZ MINIK, DOMINGO. "William Golding: de la pirámide a Martín el Náufrago." Insula, No. 283, p. 5.
- PITTOCK, MALCOLM y J. C. ROBERTS. "Michael Roberts and William Golding." English Studies, LII, pp. 442-443.
- PRITCHETT, V. S. "Secret Parables." New Statesman, 2 de Agosto 1958, pp. 146-147. (NSB)
- QUINN, MICHAEL. "An Unheroic Hero: William Golding's 'Pincher Martin'". Critical Quarterly, IV Otoño 1962, pp. 247-256.
- REXROTH, KENNETH. "William Golding." Atlantic, Mayo 1965, pp. 96-98.
- ROPER, DEREK. "Allegory and Novel in Golding's The Spire." Wisconsin Studies in Contemporary Literature, VIII, Invierno 1967, pp. 19-30.
- ROSENBERG, BRUCE A. "Lord of the Fire-Flies." Centennial Review, XI, Invierno 1967, pp. 128-139.

- ROSENFELD, CLAIRE. "Men of a Smaller Growth: A Psychological Analysis of William Golding's Lord of the Flies." Literature and Psychology, XI, Otoño 1961, pp. 93-96, 99-101. (NSB) (CBE)
- \_\_\_\_\_. "Reply by Miss Rosenfield." Literature and Psychology, XII, Invierno 1962, pp. 11-12.
- RYAN, J.S. "The Two Pincher Martins: From Survival Adventure to Goldings's Myth of Dying." English Studies, LV, No.2, Abril 1974, pp. 140-151.
- SASSO, LAURENCE J., Jr. "A Note on the Dwarf in Pincher Martin." Massachusetts Studies in English, I, 1968, pp. 165-169.
- SEGAL, HANNA. "Delusion and Artistic Creativity: Some Reflections on Reading The Spire by William Golding." International Review of Psychoanalysis, I, 1974, pp. 135-140.
- SKILTON, DAVID. "Golding's The Spire." Studies in the Literary Imagination, II, Octubre 1969, pp. 45-56.
- SPITZ, DAVID. "Power and Authority: An Interpretation of Golding's Lord of the Flies." Antioch Review, XXX, No.1, Septiembre, pp. 21-33.
- STEINER, GEORGE. "Building a Monument." Reporter, 7 de Mayo 1964, pp. 37-39.
- STERNLICHT, Stanford. "Pincher Martin: A Freudian Crusoe." English Record, Abril 1965, pp. 2-4.
- STINSON, JOHN. "Trying to Exorcise the Beast: The Grotesque in the Fiction of William Golding." Cithara, XI, No. 1, Noviembre 1971, pp. 3-30.
- SULLIVAN, WALTER. "The Long Chronicle of Guilt: William Golding's The Spire." Hollins Critic, I, Junio 1964, pp. 1-12.
- \_\_\_\_\_. "William Golding: The Fables and the Art." Sewanee Review, LXXI, Otoño, 1963, pp. 660-664.
- SUTHERLAND, RAYMOND CARTER. "Mediaeval Elements in The Spire." Studies in the Literary Imagination, II, Octubre 1969, pp. 57-65.
- TALON, HENRI A. "Irony in Lord of the Flies." Essays in Criticism, XVIII, Julio 1968, pp. 269-309.
- TAYLOR, HARRY H. "The Case Against William Golding's Simon-Piggy." Contemporary Review, Setiembre 1966, pp. 155-160.
- TEMPLE, E.R.A. "William Golding's The Spire: A Critique." Renaissance, XX, Verano 1968, pp. 171-173.
- VANN, J. DON. "William Golding: A Checklist of Criticism." Serif, VIII, No.2, 1971, pp. 21-26.

- WAIN, JOHN. "Lord of the Agonies." Aspect, Abril 1963, pp. 56-57.
- WALKER, MARSHALL. "William Golding: From Paradigm to Pyramid." Studies in the Literary Imagination, II, Octubre 1969, pp. 67-82.
- WALTERS, MARGARET. "Two Fabulists: Golding and Camus." Melbourne Critical Review, IV, 1961, pp.18-29. (NSB)
- WHITE, ROBERT J. "Butterfly and Beast in Lord of the Flies." Modern Fiction Studies, X, Verano 1964, pp. 163-170.
- WHITEHEAD, LEE M. "The Moment Out of Time: Golding's Pincher Martin." Contemporary Literature, XII, 1971, pp. 18-24.
- WHITLEY, JOHN S. Golding: Lord of the Flies. Studies in English Literature, No. 42. London, Arnold, 1970.
- WILSON, ANGUS. "Evil in the English Novel." Books and Bookmen, Junio 1963, pp. 3-6, 39-43.
- YOUNG, WYLAND. "Letter from London." Kenyon Review, XIX, Verano 1957, pp. 478-482. (NSB).

4. Obras y estudios de carácter general y teoría narrativa.

- ANDERSON, DAVID. The Tragic Protest. Richmond, John Knox Press, 1966.
- BACKES-CLEMENT, CATHERINE. "La strategie du langage," en Littérature, No. 3, Octubre 1971.
- \_\_\_\_\_. "De la méconnaissance: fantasme, texte, scène," en Langages, No. 3, Septiembre 1973.
- BARTHES, ROLAND. The Pleasure of the Text. Traducido por Richard Miller; New York, Hill and Wang, 1975.
- \_\_\_\_\_. "Action Sequences," Patterns of Literary Style. Editado por Joseph Strelka. University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1971.
- BENVENISTE, EMILE. Problème de linguistique général. Paris, 1966.
- BLACK, MAX. Models and Metaphors. Ithaca, Cornell University Press, 1962.
- BLOOM, HAROLD. The Anxiety of Influence. Oxford University Press, 1973.
- BREMOND, CLAUDE. Logique du récit. Paris, Seuil, 1973.

- BROWN, ROBERT M. "The Typology of Literary Signs." College English, XXXIII, No. 1, Octubre 1971.
- BUCHEN, IRVING H. "The Aesthetics of the Supra-Novel," en Theory of the Novel: New Essays. Editada por John Halperin, Oxford University Press, 1974.
- CAHN, RAYMOND. "Contingence et nécessité de l'événement en psychoanalyse," Communications, 18, 1972.
- CASSIRER, ERNST. The Philosophy of Symbolic Forms. New Haven, Yale University Press, 1955.
- CHATMAN, SEYMOUR., ed. Approaches to Poetics. New York, Columbia University Press, 1973.
- DERRIDA, JACQUES. "Structure, Sign, and Play," en The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man. Editado por Richard Macksey y Eugenio Donato, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1970.
- DETWEILER, ROBERT. "The Moment of Death in Modern Fiction," Contemporary Literature, III, No. 3, Verano 1973, pp. 269-293.
- DIJK, TEUN VAN. "Action, Action Description and Narrative," New Literary History, VI, Invierno 1975, pp. 286-287.
- DOLEZEL, LUBOMIR. Narrative Modes in Czech Literature. Toronto, University of Toronto Press, 1973.
- DURAND, YVES. "La formulation expérimentale de l'imaginaire et ses modèles," Circé: Methodologie de l'imaginaire. Paris, Lettres Modernes, 1965.
- ECO, UMBERTO. "The Poetics of the Open Work," Twentieth Century Studies, XII, Diciembre 1974.
- ELIADE, MIRCEA. El mito del terno retorno. Madrid. Alianza/Emecé, 1972.
- FLETCHER, ANGUS. Allegory: The Theory of a Symbolic Mode. Ithaca, Cornell University Press, 1964.
- FRAZER, J.G. The Golden Bough. London, Macmillan, 1919.
- FRIEDMAN, NORMAN. Form and Meaning in Fiction. Athens, University of Georgia Press, 1975.
- FRYE, NORTHROP. Anatomy of Criticism. Princeton, 1957.
- FUNT, DAVID PAUL. "The Question of the Subject: Lacan and Psychoanalysis," The Psychoanalytic Review, Otoño, 1973.
- GOFFMAN, ERVING. Frame Analysis. New York, Harper Colophon Books, 1974.

- GREEN, ANDRÉ. "La déliaison," Littérature, No.3, Octubre 1971.
- \_\_\_\_\_. "La interpretación psicoanalítica de las producciones culturales y de las obras de arte," en Sociología contra psicoanálisis. Traducción del francés por Carlos Ayala y editada por Umberto Eco et al. Barcelona, Martínez Roca, 1974.
- GREIMAS, A.S. Sémantique structural, recherche de méthode. Paris, Larousse, 1966.
- GRIVEL, CHARLES. Production de l'intérêt romanesque. The Hague, Mouton, 1973.
- HART, FRANCIS. "Notes for an Anatomy of Modern Autobiography," en New Literary History, I, Primavera 1970, pp. 485-511.
- HAUSS, HANS ROBERT. "Levels of Identification of Hero and Audience," New Literary History, V, Invierno 1974, No.2.
- HEIDEGGER, MARTIN. Existence and Being. Introducción y análisis de Werner Brock. Chicago, Gateway Edition, n.d.
- HOLLAND, NORMAN. Five Readers Reading. New Haven, Yale University Press, 1975.
- HOHENDAHL, UWE. "Text as Cypher: On The Marble Cliffs." Perspectives in Literary Symbolism, editado por Joseph Strelka; University Park, The Pennsylvania State University Press, 1968.
- HYMAN, STANLEY EDGAR. "The Ritual View of Myth and the Mythic," en Myth and Literature, ed. por John Vickery, Lincoln, University of Nebraska Press, 1966.
- INGARDEN, ROMAN. The Literary Work of Art. Traducido por George Grabowicz. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1973.
- \_\_\_\_\_. The Cognition of the Literary Work of Art. Traducido por Ruth Ann Crowley y Kenneth R. Olsen. Evanston, Illinois, Northwestern University Press, 1973.
- ISER, WOLFGANG. The Implied Reader. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1974.
- JUNG, C. G. y KERENY, C. Essays on a Science of Mythology. Bollinger Series XXV, Princeton, 1969.
- KAMINSKY, ALICE R. "On Literary Realism," en The Theory of the Novel. Editado por John Halperin, Oxford University Press, 1974.
- KERMODE, FRANK. "Novels: Recognition and Deception," Critical Inquiry, I, No. 1, Septiembre 1974, pp. 115-126.

- \_\_\_\_\_. The Sense of an Ending. London, Oxford University Press, 1966.
- KIERKEGAARD, SØREN. The Concept of Irony. Traducido por Lee M. Capel. Bloomington, Indiana University Press, 1968.
- KOCKELMANS, JOSEPH J., ed. Phenomenology: The Philosophy of Edmund Husserl and Its Interpretation. New York, Anchor Books, 1967.
- KRIEGER, MURRAY. "Tragedy and Vision," en Tragedy: Vision and Form. Editado por Robert W. Corrigan. San Francisco, Chandler Publishing Co., 1965.
- LAPLANCHE, S. y PONTALIS, J.B. The Language of Psychoanalysis. Traducido del francés por Donald Nicholson-Smith. New York, W. W. Norton and Co., 1973.
- LAGACHE, DANIEL. "Fantasy, Reality and Truth," The International Journal of Psychoanalysis, 45, Abril-Julio 1964.
- LAING, R. D. The Divided Self. Penguin Books, 1965.
- LEACH, EDMUND. "Anthropological Aspects of Language: Animal Categories and Verbal Abuse," en New Directions in the Study of Language. Editado por Eric H. Lenneberg, Cambridge, M.I.T. Press, 1964.
- LEJEUNE, PHILIP. "Le pacte autobiographique", Poétique, XIV, 1973.
- LEM, STANISLAW. "Todorov's Fantastic Theory of Literature," Science Fiction Studies, I, Parte IV, Otoño 1974.
- LUKACS, GEORG. Teoría de la novela. Barcelona, Edhasa, 1971.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. Discours, Figure. Paris, Klincksieck, 1971.
- McKEE, JOHN B. Literary Irony and the Literary Audience: Studies in Victimization of the Reader in Augustan Fiction. Amsterdam, Rodopi, N.V., 1974.
- MEJER, JAN M. "Verbal Art as Interference Between a Cognitive and an Aesthetic Structure," Structure of Texts and Semiotics of Culture. Editado por Jan Van Der Eng y Mojmir Grygar. La Haya, Mouton, 1973.
- MUECKE, D.C. Irony. (The Critical Idiom, No.23). London, Methuen and Co., 1970.
- \_\_\_\_\_. The Compass of Irony. London, Methuen and Co., 1962.
- MUIR, EDWIN. The Structure of the Novel. London, The Hogarth Press, 1967.

- NEWMANN, ERICH. "The Scapegoat Psychology," en The Scapegoat: Ritual and Literature. Editado por John Vickery y J'nam M. Sellery. New York, Houghton Mifflin, 1972.
- PEREZ GALLEGO, CANDIDO. Morfonovelística. Madrid, Fundamentos, 1973.
- REIK, THEODOR. Ritual: Four Psychoanalytic Studies. New York, Grove Press, 1946.
- RICOEUR, PAUL. "Psicoanálisis y cultura," en Sociología contra psicoanálisis. Editado por Umberto Eco et al. Barcelona, Martínez Roca, 1974.
- \_\_\_\_\_. Le conflit des interprétations. Paris, Seuil, 1969.
- RIGHTER, WILLIAM. Myth and Literature. London, Routledge and Kegan Paul, 1975.
- ROSOLATO, GUY. "Función del padre y creaciones culturales," en Sociología contra psicoanálisis. Editado por Umberto Eco et al. Barcelona, Martínez Roca, 1974.
- SARTRE, JEAN-PAUL. Being and Nothingness. Traducido por Hazel E. Barnes. New York, Washington Square Press, 1969.
- SCHAEFFER, NEIL. "Irony," The Centennial Review, XIX, No.3, Verano 1975, pp. 178-188.
- SHEROVER, CHARLES., ed. The Human Experience of Time. New York, New York University Press, 1975.
- SUVIN, DARKO. "On the Poetics of the Science Fiction Genre," College English, 34, 1972, pp. 372-382.
- THIBAUDEAU, JEAN. "Le roman comme autobiographie," en Théorie d'ensemble. Paris, Seuil, 1968.
- TODOROV, CHRISTO. "La hiérarchie des liens dans le récit," en Semiotica, III, No. 2, 1972.
- TOLIVER, HAROLD. Animate Illusions. Lincoln, University of Nebraska Press, 1974.
- TURNER, VICTOR. "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage," en Man Makes Sense: A Reader in Modern Culture Anthropology. Editado por A. Hammel y William S. Simons, Boston, Little, Brown and Co., 1970.
- VAX, LOUIS. La séduction de l'étrange. P.U.F., 1965.
- VERNON, JOHN. The Garden and the Map: Schizophrenia in Twentieth Century Literature and Culture. Chicago, University of Illinois Press, 1973.

VICKERY, JOHN. Myth and Literature. Lincoln, University of Nebraska Press, 1966.

WORRINGER, WILHELM. Form in Gothic. London, Alec Tivanti Ltd., 1957.

WHITE, HAYDEN. "The Forms of Wildness: Archaeology of an Idea," en The Wild Man Within. Editado por Edward Dudley y Maximilian E. Novax, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 1972.

